FILM

BEATA TYSZKIEWICZ

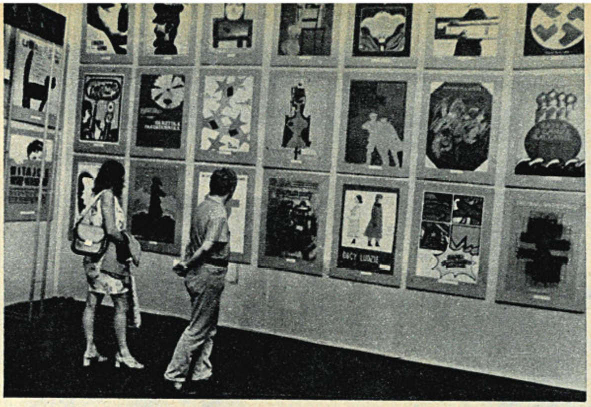
Fot. Benson

• NR 33 (1236) • ROK XXVII • 13 SIERPNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● Rozstrzygnięty został konkurs na nowelę filmową, zorganizowany pod hasłem „Polska młodzież pracująca" przez Zarząd Główny ZMS i Naczelny Zarząd Kinematografii, przy udziale Zarządu Głównego ZLP, Stowarzyszenia Filmowców Polskich i tygodnika „Ekran". Jury konkursu w składzie: Aleksander Ścibor - Rylski (przewodniczący), Stanisław Różewicz, Ernest Bryll, Janusz Gazda, Bolesław Michałek, Piotr Manowiecki, Henryk Laskowski i Stanisław Dzieran — postanowiło pierwszej nagrody nie przyznawać. Dwie równorzędne drugie nagrody po 12 tysięcy złotych otrzymali: Kazimiera Kociszewska z Zielonej Góry za pracę „Pierwsza ucieczka" i Mieczysław Olbromski z Warszawy za „Najpiękniejszą". Trzy równorzędne nagrody trzecie po 9 tysięcy złotych otrzymali: Mieczysław Olbromski („Jeszcze się nic nie stało"), Zygmunt Trziszka z Warszawy („Pierwsze zbliżenie") i Andrzej Wieluński z Warszawy („Spóźniony do nieba"). Ponadto jury przyznało trzy wyróżnienia po 5 tysięcy złotych pracom: „Raki" (Zdzisław Bociąg z Pruszcza Gdańskiego), „Zakręt" (Jacek Głażewski ze Słupi), „Sami sprawiedliwi" (Emil Biela z Myślenic) oraz jedno wyróżnienie w wysokości 4 tysięcy złotych przyznano pracy „Fuks" Kazimierza Ivossé z Jarosławia.

● W lipcu otwarto w hallu „Iluzjonu" Filmoteki Polskiej wystawę „Plakat polski do filmu radzieckiego". Ekspozycja 131 plakatów, których autorami są między innymi Jerzy Flisak, Eryk Lipiński, Jan Młodożeniec, Jan Lenica, Franciszek Starowieyski, Waldemar Świerzy i inni, czynna będzie — po przerwie sierpniowej — jeszcze w dniach od 1 do 20 września br.



Wystawa w „Iluzjonie"

● W dniach od 28 września do 1 października br. odbędzie się w Szczecinie V Ogólnopolski Festiwal Krótkometrażowych Filmów Morskich. O nagrody ubiegać się będą, obok filmów zawodowych i telewizyjnych, również filmy amatorskie. Grand Prix Festiwalu — Wielka Nagroda Ministerstwa Żeglugi (Złota Fregata) — połączona jest z premią w wysokości 25 tysięcy złotych.

● Z okazji 20 rocznicy rewolucji egipskiej odbył się w kinie „Wiedza" w Warszawie pokaz czterech filmów krótkometrażowych o Egipcie, zorganizowany przez ambasadę ARE w Warszawie i Polski Komitet Solidarności z narodami Azji i Afryki. Na pokazie obecny był ambasador ARE w Polsce — Amin Mahmoud Samy.

MIECZYSŁAWA ĆWIKLIŃSKA NIE ŻYJE

27 lipca zmarła w Warszawie w wieku 92 lat Mieczysława Ćwiklińska, wybitna aktorka teatralna i filmowa, laureatka nagrody państwowej i nagrody miasta Warszawy, odznaczona Krzyżem Wielkim Orderu Odrodzenia Polski za wybitne osiągnięcia w dziedzinie sztuki teatralnej; ostatnia reprezentantka aktorskiej rodziny Trapszów. Wystąpiła w ponad 100 sztukach teatralnych, z których największy rozgłos przyniosła Jej rola Babki w sztuce Alejandro Casony „Drzewa umierają stojąc" (półtora tysiąca występów na terenie całego kraju).

Mieczysława Ćwiklińska wystąpiła również w 40 filmach, z których najbardziej znane to „Dzieje grzechu" (1933), „Czy Lucyna to dziewczyna?" (1934), „Antek policmajster", „Dodek na froncie", „Wacuś" (1935), „Jadzia", „Pan Twardowski", „Straszny dwór", „Trędowata" (1936), „Dziewczęta z Nowolipek", „Ordynat Michorowski", „Znachor" (1937), „Granica", „Profesor Wilczur", „Strachy" (1938), „Testament profesora Wilczura", „U kresu drogi", „Złota maska" (1939). Po wojnie oglądaliśmy ją na ekranie w „Ulicy granicznej" (1949).

Ostatnie lata życia, w czasie których nie opuszczała sceny, poświęciła pisaniu pamiętników.

Mieczysława Ćwiklińska pochowana została w Alei Zasłużonych na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie.

projekty i realizacje

KRÓTKI METRAŻ

● W Wytwórni Filmów Oświatowych powstały dwa filmy, które reż. Konstanty Gordon zrealizował w czasie pobytu we Francji. Pierwszy z nich, „Uzbrojona wolność", utrzymany w tonie poetyckiej impresji, poświęcony jest historii Komuny Paryskiej. Motyw przewodni filmu stanowi udział Polaków w walkach Komuny. Drugi — „Saint Denis", jest historią jednego z najstarszych miast francuskich. Tradycje historyczne, robotnicze i komunistyczne (w mieście od 50 lat władzę sprawuje Francuska Partia Komunistyczna) zostały wtopione w dzisiejsze oblicze miasta.

Bohaterem filmu „Życiorys historią pisany", zrealizowanego przez Zygmunta Skoniecznego, jest chłop — komunista, rolnik ze wsi Kobiele Wielkie. Lata pracy i walki o sprawiedliwość społeczną ukazane są na tle tradycji ruchu komunistycznego w powiecie radomszczańskim. Film przedstawia również warunki życia mieszkańców wsi na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat. Autorami zdjęć są Seweryn Bącała i Stojan Enew.

film polski na świecie

● Na XVIII Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovych Varach jedną z czterech Głównych Nagród otrzymał film Jana Łomnickiego „Poślizg".

● Na Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Edynburgu (20 sierpnia — 3 września) zgłosiliśmy „Perłę w koronie" Kazimierza Kutza i „Atlantydę" Piotra Szpakowicza.

● Na IV Międzynarodowy Festiwal Filmów Turystycznych w Kranj" (Jugosławia), który odbywać się będzie w dniach od 12 do 17 września, wyślemy „Wynik" Bohdana Kosińskiego i „Nokaut" Bohdana Nowickiego.

tematy dnia

PRAWO DO WŁASNEJ HISTORII

Na tegorocznym festiwalu krakowskim Bohdan Kosiński przedstawił „Homo ludens" — dokument o festiwalu teatrzyków studenckich. Film prezentował fragmenty przedstawień różnych zespołów, dawał zarazem wyobrażenie o zainteresowaniach i poglądach pewnych grup naszej młodzieży. Obecnie Bohdan Kosiński realizuje film poświęcony pokrewnej tematyce.

— Jak określiłby pan problematykę swego nowego filmu?

— *Na to pytanie będę mógł odpowiedzieć dopiero wtedy, gdy film będzie gotowy. Obecnie mogę jedynie w przybliżeniu określić kierunek poszukiwań. W filmie — zatytułowanym roboczo „Dwa pokolenia" — spróbuję zastanowić się nad tym, jaki winien być nasz stosunek do przeszłości. Prezentuję w nim dwa pokolenia: starsze ma już za sobą lata największych wysiłków, osiągnięć, doświadczeń i rozczarowań; młodsze dopiero wchodzi w życie. Starzy dźwigają na swych barkach balast przeżyć i wspomnień; młodzi tego balastu nie mają. Otóż chciałbym w filmie zawrzeć sugestię, że balast „starych" nie powinien w żadnym wypadku ciążyć na pokoleniu młodym. Spróbuję tę sprawę wyjaśnić na przykładzie jednej rodziny, a ściślej — na przykładzie stosunku między ojcem a synem.*

— Czy to znaczy, że chce pan pokazać w swym filmie konflikt pokoleń?

— *Istnieją w naszym kraju ważniejsze antagonizmy niż konflikt między pokoleniami. Interesuje mnie nie tyle konflikt starych i młodych, ile raczej — między siłami zachowawczymi a progresywnymi.*

— Jednakże ze słów pańskich można by wywnioskować, że deklaruje się pan jako zwolennik młodzieży.

— *Jestem nie tyle za młodzieżą, ile za tym, by przyznać młodzieży prawo do własnej historii. Starzy oczekują, że młode pokolenie będzie kontynuować ich dzieło, że będzie miało te same cele, dążenia, tradycje itp. Osobiście uważam, że młodzi powinni na własną rękę przemyśleć swój stosunek do przeszłości, a zwłaszcza — do wszystkiego, co zdziałali ich ojcowie. Starzy, uczuciowo związani ze swym dziełem, skłonni są pobłażliwie patrzeć na własne błędy, a nawet — w ogóle ich nie dostrzegać. Młodzież nie stosuje już taryfy ulgowej — gotowa jest odrzucić z przeszłości wszystko, co uzna za nieudane. Ten krytycyzm jest — moim zdaniem — niezwykle cenny. W naszym kraju przywiązuje się zbyt wielką wagę do doświadczeń historycznych i tradycji, do sprawdzonych ideałów i haseł. Prowadzić to może do inercji. Uważam, że każde pokolenie może korzystać z doświadczeń swych poprzedników jedynie w ograniczonym stopniu; powinno polegać przede wszystkich na własnych doświadczeniach.*

— Ale przecież każda forma edukacji młodzieży polega na tym, że starsze pokolenie przekazuje młodszemu swe doświadczenia, swą wiedzę. Czyżby pan to negował?

— *Nie. Kwestionuję bowiem nie przekazywanie wiedzy, lecz ideałów, postaw. Jeśli starzy nie potrafili czynem dowieść słuszności swych idei, młodzi mają prawo wcielać w życie idee własne. Zresztą nie uważam bynajmniej, że należy wyrzucić na śmietnik mądrość polityczną i doświadczenie dawnych pokoleń. Po prostu wierzę w młodzież, w jej bezkompromisowość, uczciwość, poświęcenie; wierzę, że właśnie ona potrafi odrodzić nasz kraj. Tymczasem młodzi mają u nas minimalne możliwości wypowiedzenia się, oddziaływania na losy kraju. Dlatego też uważam, że warto im pomóc.*

— Czy film wyrażać będzie właśnie tę myśl przewodnią?

— *W pewnym stopniu. W filmie będę rozwijał dwa oddzielne wątki: jeden — poświęcony ojcu, a drugi — synowi. Wzajemna nieprzenikliwość tych wątków ma głębszy sens: chcę w ten sposób podkreślić odrębny stosunek obydwu bohaterów do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Zakończyliśmy już — wraz z operatorem Leszkiem Krzyżańskim — zdjęcia; obecnie dobieram materiały archiwalne. Część współczesna filmu będzie bowiem uzupełniona fragmentami kronik i filmów z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, ukazujących wielkie inwestycje tamtych czasów, głównie — budowę Nowej Huty. Właśnie te materiały symbolizować będą chwalebną przeszłość ojca.*

— A syn będzie wyrażać wobec niej dezaprobatę?

— *Taka interpretacja upraszczałaby chyba wymowę całości. Widzi pan, film dokumentalny jest gatunkiem niezbyt pojemnym dla treści o charakterze dyskursywnym, intelektualnym. Nie wszystko to, o czym mówiliśmy, znajdzie swój dosłowny wyraz w filmie. Będę się raczej starał skłonić widza do pewnych skojarzeń, refleksji, wątpliwości. Być może, dzięki nim uda mi się przekazać mu moje wnioski i spostrzeżenia.*

Rozmawiał: ski

SZPITAL

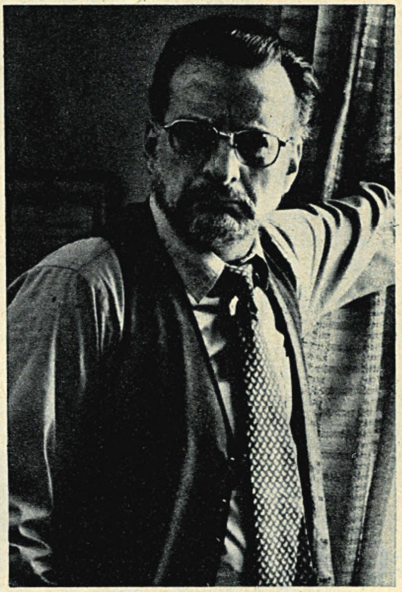
Po oszałamiającym sukcesie „Love Story" reżyser Arthur Hiller mógł do woli przebierać w tematach. Jako scenarzystę wybrał prawdziwe dziecko ery telewizji, Paddy Chayefsky'ego („Marty", „Wieczór kawalerski"), jedynego może filmowca amerykańskiego, który przy pomocy swych pokornych bohaterów z nowojorskich przedmieść chciał przenieść do USA włoski neorealizm. Samo więc zestawienie nazwiska Chayefsky z tytułem „Szpital" rodzi nieuchronnie podejrzenie o reportaż krytyczny z kręgu zagadnień amerykańskiej służby zdrowia. Albo jednak Chayefsky nie jest już dawnym Chayefskym, albo przekształcający wpływ Hillera tym razem przeważył.

Jesteśmy oto w największym szpitalu nowojorskiego Manhattanu. Wiarygodna prezentacja ponurego budynku, jego autentyczności i ogromu. Kamera wędruje korytarzami ciężkimi od ludzkich nieszczęść: widzimy naraz zbyt dużo, by wiedzieć, na co zwrócić uwagę. Reżyser lubi punkt widzenia ogłuszonego ogromem całej instytucji obserwatora. Gdy potem wprowadzi, ważną dla akcji, córkę jednego z chorych imieniem Barbara, kamera raz i drugi minie ją obojętnie na którymś z korytarzy, na równi ze znajdującymi się obok osobami, do naszej opowieści zgoła niepotrzebnymi.

Kiedy obiektyw reżysera zaczyna świadomie wybierać, przybliżać określone twarze, uczestniczyć w określonych akcjach — nie wykluczamy, że z pozornego chaosu wyłoni się krystaliczny obraz Niewzruszonego Ładu. To, co widzimy, przekracza jednak szybko nasze najśmielsze oczekiwania.

Skutkiem karygodnego braku dozoru umiera pacjent, którego przypadek wydawał się banalny. Lekarz szpitala reaguje radośnie, dzwoniąc do przystojnej pielęgniarki: *„Hurra! Zwolniło się łóżko w izolatce, mamy je dla siebie na całą noc!"* Rano jednak nagiego lekarza odnajdują w owym łóżku nieżywego. Śledztwo. Okazuje się, że aż dwie pielęgniarki zrobiły mu dwa zastrzyki, nie wiedząc, że chodzi o kogo innego i trafiły na nie wykrytą chorobę lekarza, przy której zastrzyki okazały się zabójcze.

W poczekalni pogotowia ktoś porzucony wzywa daremnie pomocy. Wreszcie dociera do niego jedyna zainteresowana nim osoba, domagając się podania personaliów. Jest to... buchalterka, która ma wystawić rachunek. Niestety, pacjent jest już martwy i nie wiadomo, kto rachunek zapłaci. Naczelny lekarz dr Bock otrzymuje tę wiadomość wraz z inną: z pracowni analitycznej zniknął czwarty w tym miesiącu mikroskop. Mało tego. Jakiś ksiądz



Szpital, który uśmierca
George C. Scott

metodysta, który przed tygodniem, najzdrowszy, przybył na zwykłe badania okresowe, znajduje się w stanie zapaści i kona. Przy tym wszystkim do gmachu szpitala nie można się przecisnąć. To demonstrują lokatorzy domów z przeciwka, którzy mają być przymusowo eksmitowani, bo robi się miejsce pod rozbudowę szpitala. Kiedy jeszcze, w czasie nocnej burzy, nad łóżkiem konającego metodysty personel wykrywa przemyconego do szpitala indiańskiego czarownika, który odprawia nad pacjentem tańce rytualne, naczelny lekarz zaczyna tracić poczucie rzeczywistości.

Lekarza gra George S. Scott, solidny aktor teatralny z dużym stażem, wsławiony niedawną odmową przyjęcia Oskara za rolę tytułową w „Pattonie". Małżeństwo lekarza rozpadło się, żona go rzuciła. Syna-anarchistę, który z miłości dla świata fabrykował bomby, wygnał z domu. Siedemnastoletnia córka, dwukrotnie już aplikująca sobie przerwanie ciąży, siedzi w więzieniu za handel narkotykami. W dodatku doktor zaplątał się w walkę z kolegą, który ma w nosie szpital, robi mało etyczne interesy na prywatnej praktyce i odgraża się, że zniszczy naczelnego, bo ma potężne plecy.

Trudno się dziwić bohaterowi, że na tle ogólnej depresji wystąpiły u niego objawy impotencji. *„Amerykańskie społeczeństwo? Biedne, zagonione zwierzęta!"* — rzuca koledze. — *Jestem dumny ze swojej impotencji".* I z analityczną precyzją lekarza śledzi na sobie samym rozwój manii samobójczej.

Sensacyjne rozwiązanie fabuły — mniej zresztą zgrabne od reszty filmu — wskazuje na ważną cechę „Szpitala": różnogatunkowość. Rzadko w tym samym filmie przerzucamy się tak radykalnie od dokumentu do groteski, od kryminału do dramatu psychologicznego. W tej jedności przeciwieństw jest metoda. Gdy np. przed Bockiem rysuje się w pewnym momencie absurdalna z pozoru perspektywa — nagłe porzucenie kierownictwa jednego z największych szpitali świata dla osiedlenia się w indiańskiej prerii — logiczne argumenty za tą ekscentryczną decyzją zgromadzone zostają z zadziwiającą siłą przekonywania.

A jednak owe przymieszki realizmu oddano wyraźnie w służbę wielkiej przenośni. Tu nie chodzi o jednostkowy przypadek. Współczesna cywilizacja przemysłowa zamyka ludzi niepostrzeżenie w domu wariatów. Szpital, który uśmierca, zachowując pozory uzdrawiania, jest światem, który niszczy, zachowując pozory rozwoju. Oglądane oddzielnie, poszczególne ogniwka jego mechanizmu funkcjonują „normalnie" i mało kto chce oglądać coś szerszego niż swój drobny wycinek. Dopiero zestawienie tych ogniwek ze sobą powoduje zgrzyty: tragedia zamienia się w farsę i odwrotnie.

Rada? Jest nią może podjęcie odpowiedzialności za całość, zamiast fragmentów. I tu ostatnia niespodzianka filmu: dr Bock w ostatniej scenie staje się — bohaterem pozytywnym. Dobry człowiek z Manhattanu. Czy jego poczucie odpowiedzialności może zbawić ten bezsensowny świat?

JERZY PŁAŻEWSKI

„Hospital" — film produkcji amerykańskiej, reż. Arthur Hiller

głosy i głosy

GRZECZNOŚCIOWA KRYTYKA

Na łamach radzieckich periodyków filmowych trwa dyskusja o krytyce artystycznej. W dyskusji tej mocny akcent pada na zagadnienie pobłażliwości radzieckiej krytyki.

We wstępnym artykule redakcyjnym miesięcznika ISKUSSTWO KINO (nr 6/72) czytamy: **„Tendencja do »siedzenia na dwóch stołkach« w praktyce naszej krytyki znajduje wyraz w estetycznej niewybredności, w gumowej elastyczności podstawowych zasad i konkretnych ocen, w umiejętności — dla postronnego obserwatora prawie niedostrzegalnej — mieszania plew z ziarnem. Czytając niektóre artykuły naszych kolegów po piórze, jakże często podziw zbiera wobec łatwości, z jaką łączą oni wartości prawdziwe i pozorne, zrównują w swoim odbiorze filmy, które przynoszą zarodki czegoś nowego, żywotnego i społecznie aktywnego, z filmami — jednodniówkami, które więdną natychmiast po wejściu na ekrany."**

Szerzej omawia temat K. Szczerbakow w dwutygodniku SOWIETSKIJ EKRAN (nr 14/72):

„Załóżmy, że znamy tego czy innego filmowca jako człowieka utalentowanego, twórczego, poszukującego i bezwzględnie uczciwego. Te cechy czynią go nam bliskim. Załóżmy, że nakręcił film nieudany (...) Kto z nas nie wie, jak trudno powiedzieć temu człowiekowi gorzkie słowa prawdy? Gdyby to jeszcze w prywatnej rozmowie — ale nie, zawód nasz wymaga, aby słowa takie wypowiadać publicznie, w prasie. Czy nie odczuwamy zrozumiałego i bardzo ludzkiego pragnienia, by unikać tej rozmowy, albo też — co gorzej — zastosować amnestię i pominąć niedostatki (...) W rezultacie powstaje zjawisko, które ostro, lecz sprawiedliwie nazwano »grzecznościową krytyką«."

Szczerbakow uważa taką grzeczność za **„naruszenie elementarnych norm profesjonalnej etyki"**, przyznając zarazem, że krytykowi niełatwo przychodzi przyswojenie sobie tych reguł. **„Jeśli jednak nie czuje się na siłach przewalczyć tę trudność, to lepiej porzucić zawód krytyka i znaleźć inny, który nie będzie wymagał nieustannego rozmyślania o pracy kolegów i publicznego bilansowania wyników tych przemyśleń nawet wówczas, gdy nie budzą one radości."**

Autor przypomina inny jeszcze rodzaj pobłażania: przemilczanie filmowych chałtur, które **„mieszczą się poza granicami sztuki". „Mimo wszystko** — czytamy — **o poważne filmy kłócimy się, formułujemy pod ich adresem rozmaite krytyczne uwagi. Obok jednak płynie wcale szeroki potok szarzyzny. Kto zaryzykuje twierdzenie, że dla tej filmowej szarzyzny stworzyliśmy atmosferę zniecierpliwienia, nietolerancji?".**

FILMY-CENTAURY

Walerij Fomin, radziecki historyk sztuki, w miesięczniku SOWIETSKIJ FILM (nr 7/72 — **„Wzniosłe i przyziemne"**) zwraca uwagę na kilka najnowszych filmów radzieckich, w których znajduje tendencję łączenia w jednym utworze elementów „poetycznego" i „prozaicznego" kina. Autor opiera swoje wywody m. in. na znanych i naszym widzom filmach: „Początek" Gleba Panfiłowa i „Biały ptak z czarnym piętnem" Jurija Iljenki.

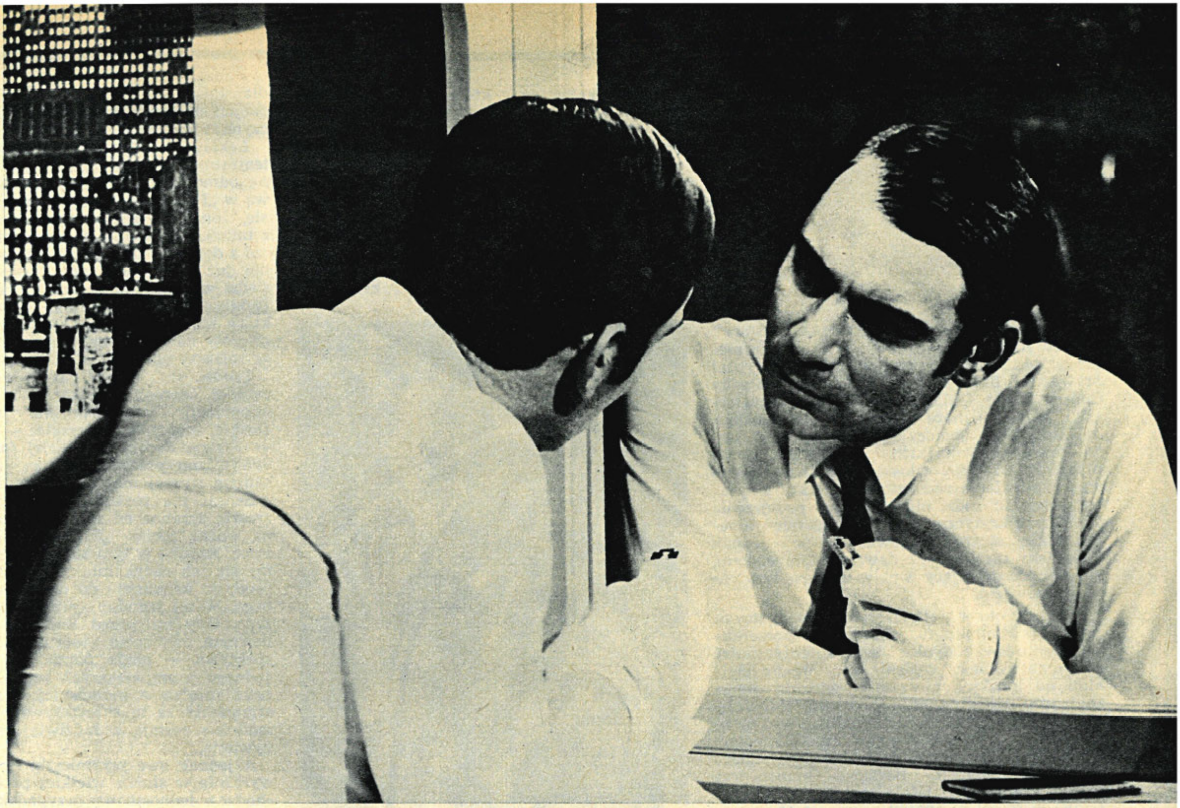
„W ostatecznym wyniku »Biały ptak« — pisze Fomin — **jest w równej mierze realistycznym dramatem pewnej konkretnej rodziny i legendą, smutną i subtelną balladą o rozpadającej się więzi braterstwa. Wątek filmu prowadzony jest niejako w dwóch płaszczyznach, dzieląc problematykę pomiędzy dwa bieguny: konkretnej współczesności i wiecznego przemijania; opowiada o tym, co dzieje się dzisiaj i co zdarza się zawsze.**

W latach ostatnich film opowiadający, »prozaiczny« i film liryczno-filozoficzny rozwijały się niezależnie i z reguły — poza nielicznymi wyjątkami — nie miały nic z sobą wspólnego. W minionym roku te równolegle rozwijające się gatunki skrzyżowały się. Na skrzyżowaniu powstały »filmy-centaury«, niespodzianie i paradoksalnie skupiając w sobie elementy przyziemno-prozaiczne i obrazy pełne filozoficznej wzniosłości.

Jaki los czeka te gatunki jutro? Czy w dalszym ciągu będą się rozwijać i splatać ze sobą, wymieniając swoje najlepsze cechy, jak to było w ubiegłym roku? Czy też po przejściu okresu syntezy znowu rozejdą się w różne strony, aby istnieć samodzielnie?"

Autor przezornie nie spieszy się z przepowiednią, ograniczając się do retorycznych pytań.

KAPPA



Odgrywanie morderstw
Gian Maria Volonté

Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem

Film reżysera Elio Petriego pod tym przydługim tytułem — tytułem zresztą niezupełnie ścisłym, bo takiego śledztwa właściwie w nim nie ma, co już z miejsca sygnalizuje pewne efekciarstwo, nie jest to jednak w kinematografii jakaś rzecz naganna — otóż film ten, jako ostre oskarżenie, wymierzone bezpośrednio w rządzący „establishment" Włoch dzisiejszych, a więc zarówno akt odwagi, jak i niełatwe przedsięwzięcie produkcyjne, zasługuje na życzliwe przyjęcie. Trafił do nas poprzedzony famą wielu nagród — tak wygląda owa cierniowa droga kontestacji — „Oscara" sprzed dwu lat, nagrody specjalnej jury oraz nagrody krytyki filmowej w Cannes i wielu, wielu innych; posiada tyle urzędowych awansów i pieczęci, że trudno nie ulec tak wspaniałej opinii oraz przeciwstawić jej własny sąd. Bo muszę powiedzieć szczerze, iż nie jestem nim zbytnio zachwycony. Tymczasem Petri zrobił już następny film „Klasa robotnicza idzie do raju", który zyskał mu nie mniejszy sukces — nie jest to więc jakiś epizod, ale zjawisko zrodzone wyraźnie z ducha kontestacji. Otóż z tym duchem nie jest tak bardzo wyraźnie; wyrasta on w sposób dość charakterystyczny z widzenia świata, które ma cechy niedojrzałości. Polega to na ostrym widzeniu szczegółu, zwłaszcza obyczajowego, z mieszaniną bezspornych, acz banalnych prawd ogólnych, więc też jego realizm miesza się z mitami „literackimi" i chłopięcą niemal naiwnością. Myślę, iż w kształcie artystycznym filmu Petriego ujawnia się to nadzwyczaj wyraziście, i spróbuję cały ten wstępny wywód teoretyczny zilustrować na jego przykładzie.

„Śledztwo" Petriego zaczyna się jak nowoczesny kryminał. Widmowy poranek, jakieś miasto w południowych Włoszech, troszkę niesamowite w klimacie, umowne, bezludne o tej porze. Nieznany nam mężczyzna wchodzi do wielkiego domu, wita go tam bez zdziwienia przyjaciółka, pyta w jaki sposób dziś będzie zamordo-

OMYŁKI

Wanda Jakubowska była reżyserem „Ostatniego etapu". Jej film „Koniec naszego świata" nie miał powodzenia — jak przeważnie powtórki — ale świadczył o wiernej pamięci i filmowym widzeniu tematu.

Udział Wandy Jakubowskiej w założeniu i działalności „Startu" włączył ją w szczuplejącą garstkę tych ludzi z dwudziestolecia międzywojennego, którzy usiłowali wydobyć film polski z bagien i moczarów prowincjonalnej komercjalizacji. Upolitycznienie i zaangażowanie Wandy Jakubowskiej nie zawsze prowadziło ją nieomylnie, żołnierz walczący nie zawsze stawał się żołnierzem zwycięstwa — ale sprawiedliwa walka się liczy i nie wolno jej skreślać z rachunku.

Pamiętam „Historię współczesną". Nic ten film nie miał wspólnego z historią, był za to aktualną i interwencyjną publicystyką — czego nie lubimy, ale co bywa ważne. Broniłem „Historii współczesnej" przed surową krytyką i sądzę, że miałem rację — takie filmy są potrzebne, a „Historię współczesną" pokazywałbym obowiązkowo załogom, mającym do czynienia z metylową trucizną.

Wanda Jakubowska nakręciła parę innych filmów. Dotyczyły zawsze jakiegoś problemu. Był wśród nich film dla dzieci, nie było ko-

wana, on oświadcza, iż poderżnie jej gardło i zapadają w miłosne igraszki. Realizm z surrealizmem, wszystko sprawia wrażenie niesamowitego żartu i oto, w szczytowym momencie „igrców", kobieta pada martwa w kałuży krwi. Makabryczny żart staje się makabrą rzeczywistą. Mężczyzna wyciera żyletkę, czuje się zupełnie pewnie, i spokojnie zaciera jedne ślady, inne zaś aranżuje, po czym opuszcza mieszkanie. Nie wiemy, kto to, co to, nie ma tu grozy przypadku, jest chłodna groza jakiegoś zawodowstwa. Przypadkowy brodaty młodzieniec spotyka przy furcie oddalającego się mordercę. Ten ostatni (gra go Gian Maria Volontè), dość pospolite w typie chłopisko, ową pewnością siebie szokuje nas. Coś tu jest odwrócone w klimacie. Morderca udaje się do komendy policji i... rozpoczyna urzędowanie, jest to bowiem sam szef działu zabójstw. I właśnie ten wyspekulowany klimat już się wydaje surrealizmem, podważa nasze poczucie wiarygodności. Za dużo tu hitchcockowskiego efektu, za mało racjonalnych uzasadnień. Rzutuje to na całą dalszą wizję realności społecznej; drobiazgowym scenkom z urzędowego życia narzuca jakiś klimat science-fiction, połączony z kafkowskim koszmarem. Toteż nic dziwnego, że nie udaje się stworzyć żywej atmosfery jakiejkolwiek społeczności prawdziwej — w tym mieście nie ma ulic, tłumu, społeczeństwa. Działają tylko wypreparowane biura i aparaty.

ANDRZEJ BRAUN

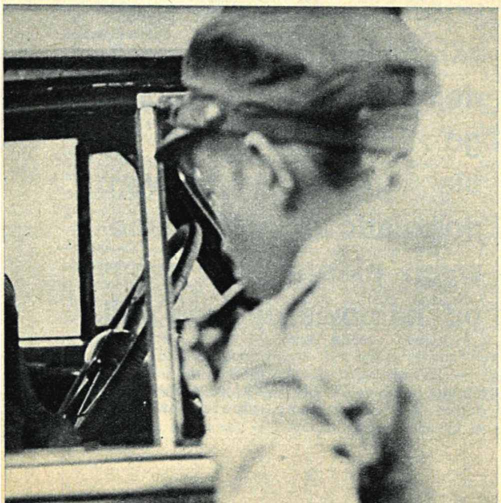
Bohater zrazu sam prowadzi śledztwo, drwi z nieudolności podwładnych, jakiś element normalnej logiki został tu wyrwany i, oczywiście, policja nie umie jej znaleźć. Policyjny dygnitarz-morderca szybko tymczasem awansuje, z działu zabójstw przechodzi do wydziału politycznego. Urasta na małego „führerka", który nowe funkcje traktuje jako dalszy ciąg kryminalistyki. Jest bezdusznym pokrzykiwaczem w wyalienowanej, acz precyzyjnie kręcącej się maszynie policji. W pewnej chwili zaczyna go to śmieszyć i drażnić, prowokuje kolegów chcąc skierować na siebie śledztwo, ale ponieważ została tu złamana logika zależności, widza to już nie emocjonuje. Rozzuchwalony policyjny dygnitarz z całą bezczelnością wystawia się na ciosy, jednak wszędzie panuje terror, świadkowie są zastraszeni, nikt nie chce przyjąć do wiadomości, że zło i wina tkwić mogą u samej góry. Tu już nie mamy do czynienia z żadną obserwacją realistyczną, a jedynie zabawą w absurd ponurej groteski. Zginęła gdzieś poprzednia konwencja realistyczna, bohater staje się figurą z Ionesco, kafkowska groza zmienia się w półkomediową groteskę. Winowajca wtyka do rąk dowody swej zbrodni, władza, której jest cząstką, drze je, odrzuca, nie przyjmuje do wiadomości. Koncepcja pozostaje — zawodzi jej prawdopodobieństwo, jej czysto artystyczna wiarygodność. Teza zwycięża nad prawdą filmowego obrazu.

Widz szuka, zwłaszcza na początku filmu, jakiejś racjonalnej motywacji u bohatera. Reżyser wmawia nam, iż jest to „profesjonalny zboczeniec", psychopata, jego kochanka też jest psychopatką, bawią się w odgrywanie morderstw uprawiając nekrofilsko-perwersyjną erotykę. I dopiero kompleks chłopczyka, kompleks niedojrzałości seksualnej, połączony z zazdrością o innego kochanka, pcha „szefa policji" do morderstwa. Niestety, taka motywacja „bezkarności władzy" wydaje się niepoważna. Mamy tu poplątanie zupełnie różnych płaszczyzn, problematyk oraz, co za tym idzie, stosowanych w filmie poetyk.

Jedynymi przeciwnikami tyranii policyjnej jest kontestująca długowłosa młodzież, i młody kontestator jest jedynym rzeczywistym świadkiem mordercy uchodzącego z miejsca zbrodni. Dla „establishmentu" nie jest to jednak przeciwnik groźny. Film Petriego nie wydaje mi się poważnym filmem politycznym. Jest artystycznie i myślowo typowym przykładem przerostu spekulacji „literackiej" nad wiarygodnym społecznym doświadczeniem.

„Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem" (Włochy), reż. Elio Petri

Nekrofilska erotyka
Florinda Bolkan



medii. Był wśród nich film o tematyce wiejskiej, nie było farsy. Do nakręcenia filmu „150 na godzinę" — filmu o intencjach satyrycznych, o ile trafnie wnioskuję — warunkiem było poczucie komizmu. Należało o tym pamiętać. Wanda Jakubowska zapracowała sobie na to, by ją traktować z szacunkiem, by pamiętać o jej zasługach.

Satyra jest tylko anegdotą

Scenarzystą „150 na godzinę" jest dziennikarz utalentowany, bystry obserwator wydarzeń z bliższych i dalszych okolic. Nie wziął jednakże pod uwagę, że materialna prawda reportażowa nie musi być prawdą filmu fabularnego. Nie chciał mikroskopijnego realizmu, lecz satyry? Ale ta satyra jest tylko anegdotką. I to taką, po której opowiedzeniu mało kto się śmieje.

Jest w filmie para amantów: młode osoby grają jak umieją, oboje przystojni. Starsi aktorzy mało się wysilają, ale z czego mieli, na Boga, zbudować jakieś postacie? Historyjka o powodzeniu wśród dzikusów ze wsi lubelskiej starego samochodowego wraku na chodzie jest rozwlekła, nudna, opowiedziana bez zmysłu humoru. Szansę dobrego żartu zaprzepaścił zresztą chyba już scenariusz. W „150 na godzinę" postarano się, by nic nie grało, by nie wyrósł także ponad felietonik w gazecie Dębik-senior, chłopski Jenialkiewicz, eksperymentator i reformator na kilku hektarach, jedyna postać, która mogłaby się stać bohaterem wiejskiej komedii.

Film „150 na godzinę" pogłębia nastroje frustracji i podsyca zdrożne chęci mówienia bez towarzyskiej oglądy i taryf ulgowych. Ale to już inna — historia współczesna, o wiele szerszego zasięgu i coraz groźniejszych skutków.

J. A. Szcz.

„150 na godzinę" (Polska), reż. Wanda Jakubowska

PODRÓŻ DO KRAKOWA

REPORTAŻ Z REALIZACJI FILMU „KLUCZE"

Niemcy chętnie przyjeżdżają do Polski. Zwłaszcza teraz, po otwarciu granicy między NRD a PRL. Stąd fabularny film „Klucze" produkcji DEFY, realizowany ostatnio w Polsce, na pierwszy rzut oka może się wydawać okolicznościową laurką z tej okazji. Nic błędniejszego nad takie mniemanie. Egon Günther, reżyser i — obok Helgi Schütz — współscenarzysta „Kluczy", od dawna rozmiłowany jest w naszym kraju i nic dziwnego, że akcję swego nowego filmu umieścił w Polsce. Zresztą scenariusz istniał już wtedy, kiedy jeszcze nikomu po obu stronach Odry nie śniło się, że przestanie ona de facto być rzeką graniczną. Starania o zatwierdzenie tematu, a później pertraktacje w sprawie współprodukcji trwały jednak tak długo, że życie okazało się szybsze. Nie zaważyło to wcale na koncepcji utworu, gdyż nigdy nie miał on mieć charakteru folderu.

Film opowiada historię pary młodych Niemców, którzy postanowili wakacje spędzić w Krakowie. Jest to zresztą ich pierwszy wyjazd za granicę, stąd wiele emocji i zaciekawienia. Klaus i Ric, czekając na połączenie do Krakowa, nawiązują w restauracji lotniskowej na Okęciu rozmowę z parą Polaków. Państwo Kędzierscy z Krakowa właśnie udają się na wielomiesięczny pobyt do Paryża i w odruchu gościnności proponują naszym bohaterom, żeby w Krakowie zatrzymali się w ich mieszkaniu, które przecież stoi puste. Klaus i Ric są tą ofertą zaskoczeni; oczywiście odmawiają, państwo Kędzierscy są również nieco zakłopotani, gdy nagle Ric — najbardziej zdecydowana — sięga po klucze do mieszkania. W tym momencie zaczyna się właściwa akcja filmu.

Egon Günther wszystkie swoje filmy — począwszy od „Żony Lota", poprzez „Młodą kobietę roku 1914", aż do „Tego trzeciego" — poświęcił kobietom, które są u niego sprężyną wszelkich zdarzeń, inicjują i prowokują konflikty. Z sympatią, czasem czułością, ale również nie bez ironii, kreśli reżyser losy kobiet z różnych epok, różnych środowisk i warstw społecznych.

Podobnie jest w „Kluczach". Ric pracuje przy taśmie montażowej w fabryce żarówek, Klaus studiuje na politechnice. Kochają się, jest im ze sobą dobrze, ale nagłe zetknięcie z polską rzeczywistością, która jest dla nich czasem zaskakująca a nawet śmieszna czy dziwna, zawsze jednak inna — powoduje, że Ric po raz pierwszy ma wątpliwości; uświadamia sobie, że być może Klaus nie jest człowiekiem jej życia. Próbuje w rozmowie z Klausem rozwiać swoje obawy, ale raczej utwierdza się w swych przypuszczeniach. Stare, piękne miasto, które ich przedtem zafascynowało, traci nagle urok, Ric mówi ze smutkiem do Klausa: „W Krakowie pada deszcz i jest nudno". Klaus nie rozumie. Dochodzi do sprzeczki. Wzburzona Ric wybiega z domu, wpada pod tramwaj i ginie. Klaus jest wstrząśnięty. Opłakuje stratę ukochanej, ale jednocześnie poczyna zdawać sobie sprawę z tego, że ich związek nie wytrzymałby chyba próby czasu.

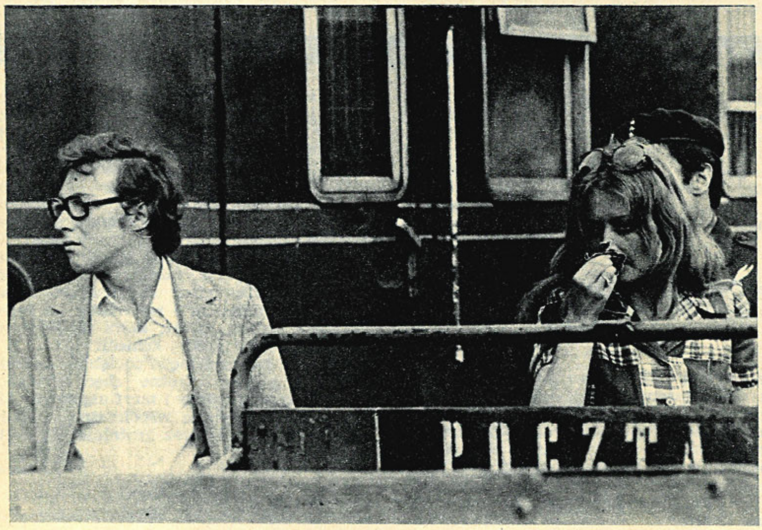
Günther znalazł idealnych odtwórców w osobach młodych aktorów: Jutty Hoffmann, która grała też główne role w jego poprzednich filmach, oraz Jaecki Schwarza, występującego stale na scenie teatru w Magdeburgu. Ich partnerami byli prawie wyłącznie aktorzy polscy, a między nimi: Magda Zawadzka i Jerzy Jogałła oraz Jadwiga Chojnacka, Leon Niemczyk, Anna Dziadyk, Edward Rączkowski, Wanda Węsław, Elżbieta Gorzycka, Maciej Rayzacher, Jerzy Janeczek, Jerzy Radwan, Józef Nasiadka, Teresa Tuszyńska i Zygmunt Kęstowicz.

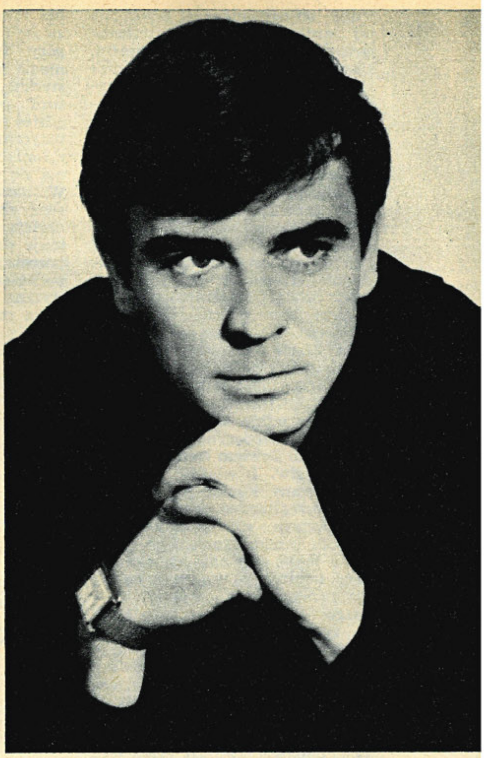
Niewątpliwą atrakcją filmu będzie fragment występu Czesława Niemena i jego grupy na estradzie filharmonii krakowskiej.

Operatorem filmu, znakomicie radzącym sobie z niedostatkami taśmy ORWO-Color, był Niemiec Erich Gusko, laureat tegorocznej nagrody filmowej im. Heinricha Greifa.

BOHDAN ZIÓŁKOWSKI

Magda Zawadzka i Jaecki Schwarz w filmie „Klucze"





Zygmunt Malanowicz

POTRZEB

ROZMOWA Z ZYGMUNTEM MALANOWICZEM

Zygmunt Malanowicz, znany z ekranu z kilku interesujących ról, odtwarza w realizowanym obecnie filmie „Na krawędzi" postać pracownika polskiego kontrwywiadu, podejmującego się trudnego zadania na obcym sobie terenie. Rozmowę o doświadczeniach filmowych aktora zaczynamy od najnowszej jego roli.

— Interesuje mnie przemiana, jaka musiała się dokonać w bohaterze, którego gram; jak dalece mógł się zmienić człowiek „więziony" w ryzach swego zadania.

— *Czermień z „Trądu" ma chyba kilka cech wspólnych z postacią wywiadowcy z „Na krawędzi". To bohater ponoszący klęskę w momencie moralnego zwycięstwa nad sobą. Czermień ginie w chwili, kiedy mógłby rozpocząć nowe życie jako pełnowartościowy człowiek.*

— Był to film bardzo potrzebny, ostrzeżenie przed stanem rzeczy, który dobrze znamy, ale niewiele zrobiliśmy, aby cokolwiek zmienić.

— *Wracając do innych pana ról, którą z nich ceni sobie pan najbardziej?*

— Ceni się zwykle tę ostatnią, bo w polskim filmie może się zdarzyć, że nie będzie szans na następną. Muszę się panu przyznać, że w zasadzie nie trafiłem jeszcze na rolę, z której byłbym absolutnie zadowolony.

— *A Włodek z „Polowania na muchy"?*

— Za bardzo się przejąłem w tej roli pytaniem, jak dalece ogarnąć może człowieka niemożność działania, absolutna bierność. Jeśli coś mogło być interesującego w tak ustawionej roli, to tylko sprawy czysto warsztatowe. Tak ustawiona postać nie może być interesująca dla widza.

— *A rola księdza w „Krajobrazie po bitwie"?*

— Napracowałem się nad nią straszliwie, chociaż starałem się grać człowieka, a nie profesję. Nurtowało mnie wtedy i nurtuje do dzisiaj pytanie, jak po przebytej gehennie mogły się zmienić reakcje, sposób zachowania człowieka będącego księdzem. Mój bohater to człowiek chory, któremu obóz wywrócił dawny sposób pojmowania i oceny zjawisk. Już nie może pogodzić w sobie dwóch porządków moralnych: ludzkiego i boskiego, dwóch ról: duchownego i zwyczajnego człowieka...

— *Chciałbym przypomnieć jeszcze pańską pracę nad polsko-niemieckim obrazem „Nadzy wśród wilków"...*

W „Polowaniu na muchy" Andrzeja Wajdy

— To film nieudany.

— *Takie wrażenie czyni również „Wezwanie".*

— Nie jest to chyba film najgorszy. W każdym razie nie taki zły, jakim chciałaby go widzieć krytyka. Prawda, że jest wydumany i pretensjonalny. Ludzka strona tych zdarzeń jest jednak fascynująca.

— *Nie mówiliśmy jeszcze o pana debiucie. Kariera „Noża w wodzie" była oszałamiająca.*

— Tak, Polańskiemu udało się idealnie trafić w to, co można określić jako „znamię czasu".

— *Pana stosunek do teatru? Występuje pan na scenie już jedenaście lat.*

A SKROMNOŚCI

— Jak wiadomo, wielu konserwatywnych reżyserów teatralnych uważa, że aktor filmowy nie przedstawia dla sceny żadnej wartości. Przez pierwsze pięć lat mojej pracy w teatrze nosiłem na sobie piętno „Noża w wodzie". Wszyscy poważnie zastanawiali się, czy ja potrafię w ogóle zagrać w teatrze...

— *A przecież grał pan wiele czołowych ról zarówno w repertuarze klasycznym (Sofokles, Corneille, Goethe, Crommelynck, Goldoni), jak i w sztukach współczesnych. Także w teatrze w Nowej Hucie, gdzie pan występuje obecnie, zagrał pan wiele trudnych ról. Krytyka obwołała pana ponadto „specjalistą" od Czechowa. Czy można mówić o jakiejś pańskiej fascynacji jego bohaterami?*

— Chyba tak. Aktor szuka zwykle roli, w której nie pozwoli sam siebie zakłamać. Tak jest u Czechowa: czyny odrażające, ludzie okrutni, ale nie można tu ani na chwilę skłamać. Zresztą nie lubię w ogóle tzw. sposobów aktorskich. Wydaje mi się, że aktorzy, którzy posiedli zbyt wiele środków wyrazowych, co pozwala im kreować role „czyste" w rzemieślniczym sensie tego słowa, są mniej interesujący od tych, którzy potrafią poruszyć świeżością myślenia i naturalnością działań. W filmie natomiast bez sztuczek i podpórek inscenizacyjnych można o wiele pełniej zarejestrować stan człowieka. Przedkładając „prawdziwość" kina ponad umowność teatru wierzę, że film może i powinien inspirować i zmieniać teatr współczesny. Dlatego całkowitym nieporozumieniem wydają mi się spory o rzekomej szkodliwości wpływu kinowej techniki na warsztat i sposób ekspresji aktora teatralnego. Nigdy nie przyszłoby mi do głowy grać inaczej w teatrze i inaczej w filmie.

A poza tym warto pamiętać, że tworzenie wymaga skromności. Człowiek zajęty tylko sobą i w siebie bezgranicznie zapatrzony szybko staje się nieciekawy. Wszystkie zdarzenia, które rozgrywają się wokół nas, mogą okazać się tak samo ważne, a często ważniejsze niż nasze myśli i przeżycia. Stąd potrzeba skromności i wrażliwości; trzeba zrozumieć to co nas otacza, zinterpretować, przepoić własnym „ja" i przekazać to jako rzecz godną przemyślenia i zastanowienia.

Rozmawiał:
KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

W „Trądzie" Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego

Mówi

François Truffaut

— Gdy kończę realizację filmu smutnego, mam jedno tylko życzenie: nakręcić coś wesołego — tymi słowami rozpoczyna Truffaut swoją wypowiedź poprzedzającą premierę jego najnowszego filmu — „Taka piękna dziewczyna, jak ja" (zdjęcie nr 4). *— Pragnienie, by się nie powtarzać, prowadzi większość filmowców — przy przechodzeniu od filmu do filmu — do przeciwstawnych realizacji: po burzy chcą spokoju, po gwałtach — delikatności uczuć, po lirycznych uniesieniach — zwyczajnej codzienności itp. Mimo to stawia mi się często pytanie: do którego z poprzednich podobny będzie mój najbliższy film? Skoro zaś odpowiedzi nie można uniknąć, chciałbym powiedzieć, że „Taka piękna dziewczyna, jak ja", mój dwunasty film, jest mieszaniną „Strzelajcie do pianisty" i „Panny młodej w żałobie", zaprawioną przez „Prześladowców".*

Pewnego dnia w samolocie Paryż — Madryt otworzyłem amerykańską powieść „Taka babka jak ja". Ponieważ wybuchałem śmiechem przy odwracaniu każdej bodaj kartki, stewardessa zameldowała pierwszemu pilotowi, że jeden z pasażerów postradał zmysły i może należałoby zawiadomić wieżę kontrolną na lotnisku. Mnie zaś czyny i gesty bohaterki powieści nasuwały uparcie na myśl Bernadette Lafont, z którą tak świetnie rozumieliśmy się przy nakręcaniu „Les Mistons", filmu będącego naszym wspólnym debiutem.

Gdy znalazłem się z powrotem w Paryżu, chciałem zakupić prawa sfilmowania powieści. Okazało się, że należą do firmy Columbia Pictures, która wydała już dwieście tysięcy dolarów na przygotowanie filmu, jednakże projekt spalił na panewce. Prawa autorskie były więc do nabycia pod warunkiem zwrócenia firmie dwustu tysięcy dolarów, których, oczywiście, nie miałem. Wówczas Jack Wiener z Columbii, widząc, że ze zmartwienia straciłem w ciągu tygodnia 6 kilogramów, zaproponował mi nakręcenie filmu dla jego firmy. Jeśli więc „Taka piękna dziewczyna, jak ja" zrobi klapę, to zostanę zapewne tym umundurowanym facetem, który w budynku Columbii w Paryżu otwiera gościom drzwi windy.

Z kontraktem w kieszeni musiałem jeszcze przekonać Bernadette Lafont; wystarczyło jednak, że przez telefon usłyszała szelest odwracanych stron książki.

„Taka piękna dziewczyna, jak ja" jest filmem w zamierzeniu komediowym, a więc jeśli zabraknie wybuchów śmiechu na widowni, oznaczać to będzie nie tylko niepowodzenie, ale hańbę.

2 *Dlaczego płaczę?*
Jane Fonda w Wietnamie

1 *Dlaczego zabijam?*
„Wędrowny kat" — Stacy Keach (z prawej)

Kronika

Jane Fonda przeciwko wojnie

Podczas swego pobytu w Demokratycznej Republice Wietnamu Jane Fonda (zdjęcie nr 2) wygłosiła przed mikrofonem rozgłośni w Hanoi apel do żołnierzy amerykańskich walczących w Wietnamie. Apel ten kończył się słowami:

„Jak mogło się zdarzyć, że Stany Zjednoczone przyczyniają tak strasznych cierpień krajowi, który znajduje się od nich tak daleko, krajowi, który nie uczynił nam niczego złego? Czy myślicie, że Wietnamczycy chcą przepłynąć do nas przez Pacyfik na łódkach?

Dlatego pytam was i będę pytać tak długo, jak długo tu jestem. Pytam was jako Amerykanka. Pytam was, dlaczego płaczę każdej nocy, gdy pomyślę o tym, co muszą przeżywać tutaj ludzie. Płaczę, gdy pomyślę, w jakim są niebezpieczeństwie, gdy bombardujemy ich tamy. Pytam więc: dlaczego? Bo najwyższy już czas położyć temu kres!".

Paul Newman producentem

Sporą reklamą poprzedził Paul Newman realizację filmu własnej produkcji „Honorowa porażka", którego zdjęcia rozpoczną się jesienią w Anglii. Newmanowi udało się skompletować atrakcyjną obsadę, na której czele figuruje: Alain Delon, Louis Jourdan, Deborah Kerr i Ralph Richardson. Główną rolę kobiecą miała objąć początkowo żona Newmana, Joanne Woodward, ale („ze względów rodzinnych") zrezygnowała i zastąpi ją Faye Dunaway. Reżyserię objął wszechstronnie utalentowany aktor i autor — Peter Ustinow.

ria Swanson
›chrona przyrody

amerykańskich towarzystwach o-
ny naturalnego otoczenia człowie-
szczególnie aktywną działalność
jawia 73-letnia Gloria Swanson
ılwar Zachodzącego Słońca"),
na niegdyś gwiazda niemego kina.
rka odnosi obecnie sukcesy na
adwayu, występując w sztuce „Mo-
są wolne" w roli 40-letniej matki
mniałego młodzieńca.

Kto, co, gdzie?

WY JORK. Arthur Penn („Obła-
) przystąpił do realizacji komedii
żczyzna, który wynalazł kobietę".
filmie wystąpią mało znani akto-

SKWA. Tatiana Doronina zagra w
ie „Macocha", którym debiutuje
reżyser absolwent WGIKu Oleg
dariew. Doronina wspólnie z Edu-
em Smirnowem napisała sce-
usz.

DRYT. Carlos Saura, po kłopotach
nzurą, zrezygnował z tematyki
ółczesnej. Niebawem reżyser przy-
i do realizacji filmu „Carmen", o-
ego na operze Georgesa Bizeta.

ZM. Filmem „Czarny Turyn" Carlo
ani kontynuuje serię swych dra-
ów kryminalno-społecznych, którą
oczątkowali „Bandyci w Mediola-
". W głównych rolach wystąpią:
lrea Balestri i Domenico Santoro.

RYŻ. Dominique Sanda („Łagod-
) wystąpi w swym pierwszy filmie
rykańskim „Niemożliwy typ".
k niej grają: Lea Massari, Alan
es i Michel Auclair. Reżyseruje
n Frankenheimer.

DRYT. Jean Paul Belmondo objął
dobrodusznego gangstera w fil-
„Akcja" Henri Verneuila. Jego
tnerką jest Dyan Cannon.

LLYWOOD. Natalie Wood (zdjęcie
5) założyła wespół ze swym byłym
em, aktorem Robertem Wagnerem,
ię produkcyjną, która zrealizuje z
udziałem film „Numero Uno". Ak-
ka nie kryje, że przedsięwzięcie ma
rakter czysto komercyjny.

NDYN. Po takich aktorach, jak
n Barrymore, Fredric March i
ncer Tracy — Kirk Douglas od-
rzy rolę tytułową w najnowszej
sji słynnej powieści Stevensona
Jekyll i mr Hyde".

Projekty

v Ullmann
›zrywana

*› zakończeniu zdjęć do realizowa-
o obecnie w Hollywood musicalu
giniony horyzont" Liv Ullmann
raca do Szwecji, by wystąpić w
alu telewizyjnym „Sześć twarzy
iety". Całość złożoną z sześciu od-
ców reżyseruje Ingmar Bergman.
tępnie aktorka powraca do Holly-
od, gdzie odtworzy główną rolę w
nedii „40 karatów". We wszystkich
różach towarzyszy jej sześciolet-
córeczka Linn, której ojcem jest
mar Bergman.*

*alsze plany Liv Ullmann obejmują
ał w filmowej adaptacji powieści
rid Undset „Krystyna, córka La-
nsa". Film powstanie we współ-
lukcji hollywoodzko-norweskiej,
ęcia kręcone będą w ateliers w
. Początek realizacji przewidziano
marzec 1973 r.*

Premiery...

„Wędrowny kat"

Film ten zrealizował amerykański reżyser Jack Smight. Akcja filmu toczy się w USA, w roku 1918. Był to okres narastającego gangsterstwa i masowych zabójstw. Bohater filmu, Jonas Candide (Stacy Keach — zdjęcie nr 1) także zabija, ale w sposób zalegalizowany: jego ofiarami są ludzie skazani na karę śmierci. Candide wędruje w swej jarmarcznej budzie od jednego więzienia federalnego do drugiego, wykonując egzekucje za pomocą nowego wówczas urządzenia — krzesła elektrycznego. Ten kat-rzemieślnik kocha swój zawód i dba w sposób wręcz maniacki o swe narzędzia pracy. Pełen ojcowskiej troski wobec „klientów", słowami pełnymi słodyczy przygotowuje ich na śmierć. Jego przemówienia, godne kościelnych kazań, są rodzajem usypiania czy znieczulania pacjentów przed operacją. Ale pewnego dnia cały system Jonasa wali się w gruzy: gubi go miłość do młodej i pięknej więźniarki (Marianna Hill). Popełnia przestępstwo. Teraz elektryczne krzesło czeka na niego i on sam wypowie słowa tak dobrze mu znanej mowy przed egzekucją.

Krytyka ocenia film Smighta wysoko. Recenzenci wskazują, że nie ma on cech „filmu z tezą" czy mowy oskarżycielskiej przeciwko karze śmierci, w rodzaju utworów Cayatte'a czy Leloucha. Smight kreśli sugestywnie obraz wzajemnych związków kata i społeczeństwa. Kiedy jednak kat zdecyduje się sam na ocalenie cudzego życia, decyzję tę musi okupić śmiercią.

„Weekend championa"

Na ekranach kin zachodnich ukazał się nowy film Romana Polańskiego „Weekend championa", zrealizowany przezeń wspólnie z Frankiem Simonem. Jest to fabularyzowana impresja dokumentalna, trwająca 80 minut, poświęcona postaci słynnego mistrza kierownicy, Jackie Stewarta. Zgodnie z tytułem, kamera towarzyszy Stewartowi, jego żonie Helen i Romanowi Polańskiemu — podczas weekendu spędzanego w Monte Carlo, i ta trójka stanowi „aktorską" obsadę fimu.

Krytyka zachodnia określa „Weekend championa" jako film *„atmosfery, dobrych spostrzeżeń i obserwacji, fachowych rozmów"*. W pierwszych scenach flaga startowa idzie w górę, wyścigowe maszyny wśród szalonego ryku motorów ruszają do walki, ale po chwili obraz ten ustępuje kameralnemu nastrojowi weekendu i przygotowań mistrza do zbliżającego się wyścigu o Wielką Nagrodę Monaco. Scenki z życia prywatnego Stewartów przeplatają się z pełnymi nerwowego napięcia analizami możliwości innych maszyn i zawodników, przewidywanej pogody, właściwości toru itp. W pewnym momencie Helen Stewart zaczyna opowiadać o przyjaciołach, którzy zginęli na torze lub mieli nieszczęśliwe wypadki, w innym — Jackie kaleczy się przy goleniu, a płynąca z rany krew staje się, jak twierdzą niektórzy krytycy, wyraźną aluzją do nastroju większości utworów Polańskiego.

Prawie wszyscy są zgodni, że najbardziej pasjonującą sekwencją filmu są zwierzenia Stewarta o tajnikach sportu automobilowego. Jest to portret wspaniałego specjalisty, który w ostatnich scenach odbywa *„poetycką jazdę z Romanem Polańskim, wśród strumieni padającego deszczu"*.

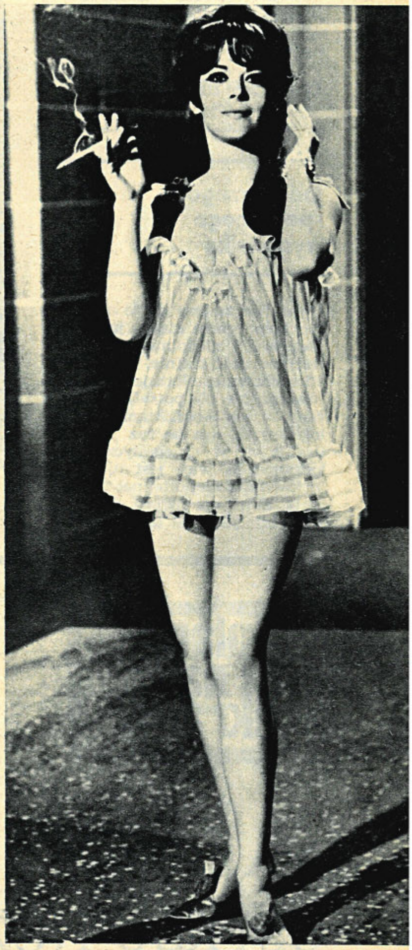
Obyczaje

Z protekcją i bez protekcji

Prasa amerykańska podaje, że bohaterka „Love Story", Ali McGraw (zdjęcie nr 3) otrzymała rolę w tym filmie nie ze względu na swe zdolności aktorskie, lecz tylko dlatego, że w tym czasie wyszła za mąż za jednego z producentów wytwórni Paramount, Roberta Evansa. Obecnie, gdy po niespełna trzech latach ich małżeństwo uległo rozbiciu, wytwórnia Paramount zerwała z nią kontrakt i wykreśliła aktorkę z obsady filmu „Wielki Gatsby". Od czasu „Love Story" Ali McGraw zdołała wystąpić tylko w jednym filmie — „Odejście" ze Steve McQueenem — nakręconym dla pewnej niezależnej wytwórni i wciąż jeszcze nie wypuszczonym na ekrany.

3 *Dlaczego nie gram?*
Ali McGraw i Robert Evans

4 *Szelest kartek*
„Taka piękna dziewczyna, jak ja"



5 *Szelest banknotów*
Natalie Wood

KARLOVY VARY 72

Tegoroczny Festiwal w Karlovych Varach był imprezą ciekawą i złożoną. Obok projekcji konkursowych wyświetlano filmy w sekcji informacyjnej; pomyślano także o sympozjum kinematografii Azji, Afryki i Ameryki Łacińskiej. W kilku salkach projekcyjnych można było zobaczyć najnowsze filmy czeskie, radzieckie, francuskie. Jednocześnie w ogromnym kinie letnim trwał nieustający pokaz filmów na taśmie 70 mm. Wystarczyło zobaczyć cząstkę tych filmów — wszystkich obejrzeć nie sposób — aby mieć pogląd na problemy współczesnej kinematografii światowej.

Najbardziej rzuca się w oczy różnorodność tematyczną i artystyczna. Filmy są niepodobne do siebie. Wydaje się, że w poszczególnych krajach poszukiwania zmierzają w różnych kierunkach, nie ma wspólnego mianownika, do którego dałoby się sprowadzić doświadczenia Włochów, Francuzów, Anglików czy Amerykanów. Czasy, w których „nowe fale" łączyły wspólne cele i podobne programy artystyczne, zdają się należeć do zamierzchłej przeszłości. Dziś twórcy pracują na własny rachunek, nie zawsze zresztą najlepiej.

JANUSZ SKWARA

Od naszego specjalnego wysłannika

ŻYCIE CODZIENNE

Słowacy zafascynowani są tematem pracy. Otwierający festiwal film Jozefa Režuchy „Dość dobre chłopy" przypomina po trosze nasze „Znaki na drodze". Bohaterami są kierowcy z wielkiej bazy budowlanej. Środowisko niesłychanie zindywidualizowane; wspólne wysiłki zmierzają do stworzenia monolitycznego kolektywu. Nie zawsze się to udaje, bo na bohaterach ciąży, jak przekleństwo, niedobra przeszłość. Reżyser dość trafnie, chociaż powierzchownie, ukazuje życie kierowców, ale nie potrafi dać sobie rady z ich konfliktami psychologicznymi. Raz po raz filmześlizguje się w schematyczny melodramat. A więc jest tu dusza-człowiek, dobry kumpel i pracownik, który ma jednak skłonności do bijatyki; jest także tuzinko-

Tragiczna szansa
„Smierć Ipu" — Rumunia

plamy na ekranie

NA OSTRZU NOŻA

Widz polski nie miał jeszcze szansy obejrzenia słynnych z okrucieństwa i gwałtowności filmów „Mechaniczna pomarańcza" Kubricka lub „Okrutna banda" Peckinpaha, nieliczni tylko oglądali na Konfrontacjach „Makbeta" Polańskiego, „Diabły" Ken Russella i „Nędzne psy" Peckinpaha, a już pojawili się zaoczni, troskliwi przestrzegacze. Problem, który rozważali zachodni moraliści, socjologowie, psychologowie, teoretycy kultury masowej etc., pojawił się u nas jak „goły", jakby go nikt jeszcze na świecie nie próbował objaśniać i racjonalizować. Rozumiem odruchowy sprzeciw i moralistyczny punkt widzenia, złości mnie natomiast infantylizm reakcji, intelektualna łatwość rozprawiania się ze sprawą, w której to łatwości nie sposób nie dopatrzyć się luta hipokryzji.

Bo oto czytam artykuł Janusza Zatorskiego „Krew na ekranach" (w „Kierunkach"), gdzie prymitywizm przewodów myślowych ujawnia, że autor nie zetknął się jeszcze nigdy z tą problematyką, a jeśli, to tylko poprzez lekturę „Forum". Ponieważ jednak sądzi i odsądza miarą moralisty (chrześcijańskiego czy postępowego — oto jest pytanie), nieco mu wpierw wypomnimy. Pan Zatorski okrutnie zbeształ niedawno Konwickiego za literackość „Jak daleko stąd, jak blisko", a Michała Sprusińskiego za akademickość jego monografii o Kadenie-Bandrowskim. Poczyna więc sobie zuchowato, zbyt chyba zuchowato, gdyż bywa przy tym niechlujny wobec faktów, a — jak powiadają Anglicy — „komentarze są dowolne, ale fakty są święte". Tak więc np. polski tytuł „Dróg wolności" Sartre'a przemianowuje na „Drogi do wolności", film angielski „Charles Bubbles" na „Charlie Sablles", a także sądzi, że imię Pierre pisze się tak samo, jak się wymawia: Pier. W artykule, o którym mowa, powołuje się bez żenady na filmy, których nie oglądał (np. „Najemnik" Fondy czy „Doc Holiday" Perry'ego), czego najlepszym dowodem jest fakt, że popełnia błędy, przypisując choćby reżyserię „Niebieskiego żołnierza" Peckinpahowi zamiast Nelsonowi. Typowy kruchciany najemnik: wie, że dzwonią, tylko nie wie, w którym kościele.

Jego wywody dają się sprowadzić do twierdzenia, że inwazja sekso-przemocy eliminuje poczucie moralne widza, śmierć staje się bezosobowa a człowiek uprzedmiotowiony, a więc następuje zjawisko dehumanizacji filmowej opowieści. Po retorycznych wybuchach zadziwienia, odrzuca z góry jako kłamliwe i niedorzeczne wszelkie teorie „katharsis", psychoanalityczne itp., próbujące wyjaśnić podłoże estetyki okrucieństwa czy realizmu scen gwałtownych. Pozostaje mu więc w końcu nieokreślony sprzeciw moralny. Żeby jednak tyle stwierdzić, nie trzeba być publicystą, który powinien choć trochę próbować zrozumieć rzeczywistość, a nie powtarzać z magla: „Oni to teraz, pani Witkowska, zupełnie wstydu nie mają, sadyzmem nas karmią, kary Bożej na nich nie ma".

Myśl zatem p. Zatorskiego prosta jak kij, ale jak ktoś rozsądnie prawił — bodaj Bratny w jednym ze swoich wierszy — każdy kij ma dwa końce. Jest więc i w tym wywodzie jakaś racja „instynktowna", bo niby dlaczego mamy się pławić w obrazach gwałtu i okrucieństwa. Szkoda tylko, że jest to racja pre-intelektualna i aprioryczna (jako że pławić nie mamy się jeszcze u nas specjalnie w czym), nie poddająca pod namysł złożoności zjawiska, a przede wszystkim nie zadająca sobie pytania zasadniczego: dlaczego i skąd mianowicie ta fala? Odpowiedź, że „taka moda", jest niepoważna i godna jedynie salonów, w jakich bywa autor artykułu. Proszę mnie dobrze pojąć: ja nie usprawiedliwiam kinowego okrucieństwa, domagam się tylko surowej racjonalizacji: a zrozumienie to nie znaczy jeszcze usprawiedliwienie, zaś wyjaśnienie — rozgrzeszenie. Nic z tego nie uświadczymy w artykule walczącym przede wszystkim z fantomami, tj. filmami niewidzianymi. I denerwuje ów bezbronny gest odpychania i solowe „a kysz!". Typowy przejaw naszej intelektualnej agorafobii. Pamiętam, jeszcze nie dotarły do nas pisma McLuhana a już był on szarlatanem, jeszcze Jan Olszewski (drugi bohater dzisiejszego felietonu) nie wiedział kto to Wilhelm Reich, a już go kiedyś egzorcyzmował w jakimś sprawozdaniu z festiwalu. Tymczasem w każdej kwestii trzeba się najpierw rozpatrzyć, np. filmy o przemocy i okrucieństwie są prze-

wy uwodziciel oraz „pan doktor“, zamieniający zawód adwokata na zawód kierowcy, bo więcej można zarobić. W efekcie zamiast życia na budowie otrzymujemy przegląd sytuacji typowych dla innego rodzaju opowieści.

Znacznie wnikliwszy w penetracji życia codziennego był film angielski „Życie w rodzinie“ Ken Loacha, znany w Polsce z przeglądu filmów brytyjskich. Opowieść o dziewczynie, która mimo dobrych warunków domowych cierpi coraz bardziej na wyobcowanie i schizofrenię, jest przeprowadzona w sposób głęboki i wnikliwy. Reżyser nie zadowala się zwykłą obserwacją, sięga w głąb psychiki bohaterki, używając form narracji wypracowanych przez „cinéma-vérité“. Film, ukazując pewną chorobę społeczną, nie sili się na wyciąganie wniosków; raczej stawia diagnozę, niż proponuje rozwiązania. Mimo to, jego posłanie społeczne jest wstrząsające — oskarża drętwotę starych, drobnomieszczańskich obyczajów. Najciekawsze jednak, co nie udało się w przypadku filmu Reżuchy, że Loach unika jakichkolwiek schematów dramaturgicznych. Mamy wrażenie, jakbyśmy obcowali z surową rzeczywistością, formującą dopiero pewne sytuacje, pewne problemy, które wydają się być cokolwiek nieskładne, jednak drążące głęboko psychikę człowieka zagubionego we współczesnym świecie dobrobytu i cywilizacji. Najbardziej przerażająca jest tutaj bezradność młodej dziewczyny, która nie może liczyć na pomoc nawet ze strony swych bliskich: matki, ojca, zaprzyjaźnionego z nią chłopca.

Podobny w tonie, chociaż zrealizowany z typową dla Hindusów rozwlekłością, jest film Mrinala Sena „Wywiad“. Bohater, trzydziestoletni mężczyzna, przeżywa w Kalkucie rozmaite przygody związane z poszukiwaniem pracy. Są one pretekstem do ukazania wielkiej panoramy życia w Indiach, w którym raz po raz odzywają się echa starych tradycji religijnych i podziałów społecznych, hamujących postęp i rozwój cywilizacyjny. Reżyser używa tu najrozmaitszych metod realizacji — od tradycyjnego filmu fabularnego po dokumentalne doświadczenia „cinéma-vérité“ i ankiet socjologicznych.

Nieuniknione pomyłki
„Ten trzeci“ — NRD

Francuski „Rak“ Charlesa Belmonta odwołuje się do wiecznych i wciąż aktualnych problemów starości, nieubłaganie nadciągającego widma śmierci. Stara kobieta skazana jest na powolne umieranie: ma raka. Syn stara się za wszelką cenę ukryć ten fakt przed matką. Ale widząc jej cierpienia i apatię, nie wytrzymuje: mówi prawdę. Kłamstwo byłoby wybiegiem pozornie tylko szlachetnym. Ukrywając przed chorym jego chorobę, pozbawiamy go możliwości walki z nią, nawet gdyby była daremna. Istnieje bowiem zawsze jakaś nadzieja, jakaś szansa. Końcowy akcent filmu jest bardzo optymistyczny, ludzki. Szkoda, że reżyser utrzymał swoją opowieść w nazbyt cukierkowym, melodramatycznym tonie, który łagodzi bardziej dramatyczne konflikty, sprowadzając je do rzewnej opowiastki. Wielki temat był tuż obok: byłaby nim wnikliwa dyskusja o przemianach współczesnej medycyny, która stara się zaangażować pacjenta do wspólnej rozprawy z chorobami, uodpornić go na wszelkie przeciwności losu.

KOBIETA

Jest rzeczą charakterystyczną, że w większości filmów festiwalu, tych o tematyce współczesnej, bohaterką staje się kobieta. Na przykładzie jej osobistych losów wyraźnie rysuje się problem emancypacji, równouprawnienia. Jest on wciąż jeszcze — jak mówi bohaterka „Tego trzeciego“ Egona Günthera (NRD) — raczej mitycznym oczekiwaniem niż spełnieniem nadziei. Kobieta nie może sobie dobierać partnera zgodnie ze swymi pragnieniami, nie może wyznawać swych uczuć, gdyż nadal uchodzi to za towarzyski i obyczajowy nietakt. Wskutek tego rodzą się przerażające pomyłki, mające głęboki wpływ na ukształtowanie psychiki kobiet. Film niemiecki niezbyt wnikliwie ukazuje ten stan rzeczy: bohaterka kolejno wiąże się z różnymi mężczyznami, mając nadzieję, że może „ten trzeci“ będzie ideałem.

Niewiele natomiast da się powiedzieć o filmie fińskim. W „Biednej Marii“ reż. Eiji Eliny Bergholm podobny problem emancypacji rozwiązany został naiwnie i po staroświecku. Kobieta jest bezbronną ofiarą namiętności

Dalszy ciąg na str. 12

cież w dużej mierze bezinteresownymi aktami społecznego i ludzkiego samopoznania w świecie cywilizacji zachodniej, wstrząsanej zarazą gwałtu i terroru. Dlatego tak wiele pisze się tam książek o agresywnych skłonnościach natury ludzkiej, oskarżeń pod adresem „społeczeństwa odhumanizowanego“ itp. Zbywać tego uczniackim gestem nie można, chyba że Janusz Zatorski aspiruje na terenie krytyki filmowej do odegrania roli ks. Pirożyńskiego.

O wiele poważniejszy i uczciwszy jest Jan Olszewski w artykule „Kino okrutne“, pomieszczonym w „Literaturze“; już choćby dlatego, że skupia swoją uwagę i analizuje jeden przykład: „Nędzne psy“ Peckinpaha. Dochodzi przy tym do wniosku, który zarazem jest jego dowodem, że „Nędzne psy“ bez scen drastycznych stają się filmem banalnym, kiepskim myślowo, a zatem, reżyser odwołuje się tutaj do najniższych instynktów widza, jego „automatyzmu percepcyjnego“, aby zasugerować coś więcej. Łatwizna tego zabiegu jest wedle autora sprzeczna „z całą tradycją sztuki europejskiej, liczącą sobie już dwadzieścia kilka wieków“, gdyż zawsze prawdziwa sztuka wymagała dystansu wobec opisywanego przez się zjawiska. Olszewski daje przykład literatury, pyta: gdzie gwałt jest w niej opisany z detalami? I odpowiada: nie ma, czytelnik od razu uznałby to za popis złego smaku. O, chytrusek, zapomniał na chwilę o różnicy między obrazem a językiem, a poza tym udaje chyba, że nie czytał Joyce'a, D. H. Lawrance'a, Henry Millera, Durella etc. Nie mówiąc o tym, że to nie jest żaden dowód. Nie opisywała realistycznie? Ale może przeszkadzały w tym kiedyś konwencje społeczne, a może nie wykształcony był jeszcze odpowiedni język pojęć? Jednak dokonał się w XX wieku jakiś przewrót w „obyczajnej“ naturze sztuki, w naszym stosunku do człowieka, który jak nigdy dotąd ujawnił nam się w swoim spotwornieniu. Może ta sztuka, ścigająca brutalną prawdę o człowieku w całej jej straszności, jest moralnie podejrzana, ale cóż dla takiej moralności znaczy wtedy prawda? A zresztą to przywoływanie dwudziestu wieków jest demagogiczne, ileż bowiem detalicznego okrucieństwa jest choćby u Goyi. To nie sztuka bywa okrutna sama z siebie, to rzeczywistość bywa okrutniejsza.

Sprzeciw estetyczny Jana Olszewskiego jest oczywiście bardziej rozumny, niż naiwny sprzeciw „moralny“ Zatorskiego. W rozumowaniu krytyka widzę jednak liczne luki i to nie tylko dlatego, że akurat to, co w „Nędznych psach“ wydaje mu się zbędne, dla mnie jest integralną całością. Także dlatego, że interpretator nie powinien posługiwać się zabiegiem a priori negującym koherencję filmu. I w tym momencie warto już przywołać na świadka jedyny sensowny tekst, jaki na rzeczony temat napisał u nas Krzysztof Toeplitz w „Miesięczniku Literackim“. Autor ten sądzi, że — ponieważ nie znamy logicznego rozwoju kina okrucieństwa, a poznajemy finalne efekty tego procesu — nie potrafimy się oswoić z pewną konwencją, nie potrafimy po prostu dostrzec „granicy między rzeczywistością a konwencją filmową“. Oczywiście, przecież p. Zatorski pisze, że lęka się czerwonej farby (a nie, że boi się krwi), co nie jest tylko „lapsus linguae“, lecz freudowskim „objawem“ świadomości. A Jan Olszewski prezentuje typową reakcję, jaką się ma zawsze na tekst odległy nam, obcy (co notabene dziwi u speca od westernów). Jest to reakcja wietrząca wszędzie niekoherencję, podobna do tej, jaką miewa etnolog badający inne społeczności. Gdyż interpretator musi, przynajmniej na początku, rozpatrywać film jako „całość integralną“. Nietrudno wykazać łatwiznę reżysera (że wprowadza sceny szokujące itp.), ale może tkwi w tym jakaś logika, może sens głębszy, a poczucie ich niepotrzebności i ogólnej niespójności my sami wnosimy do filmu?

Hitchcock powiedział w wywiadzie dla „Newsweeka“ z okazji swego ostatniego filmu: „Scenę gwałtu trzeba potraktować z całą szczerością. Dziesięć lat temu nie bylibyśmy w stanie pokazać tej sceny tak szczegółowo i coś zasadniczego zostałoby utracone; nie zobaczylibyście mordercy w trakcie akcji. A nigdy nie uda się zmusić widowni do współuczestnictwa w jakieś scenie, jeśli nie ukaże się jej szczegółowo“. Krzysztof Toeplitz mówi o reżyserskiej fascynacji deformacją i zniszczeniem ciała ludzkiego, wreszcie o „zbliżaniu się filmu do materialnej prawdy ludzkiej egzystencji“. A więc znalazło się estetyczne wytłumaczenie, mniejsza o to, czy przekonujące, tam, gdzie inni żadnej estetycznej motywacji nie usiłowali nawet szukać.

A swoją drogą, jeśli o „Nędzne psy“ chodzi, to cała sprawa wydaje się na głowie postawiona: nie jest to w końcu zaledwie film o potrzebie stawienia czoła przemocą — przemocy. Motyw przemocy jest tu bowiem prefiguracją motywu „tolerancja czy nietolerancja wobec zła“, który to motyw jest jednym z naczelnych, tradycyjnych motywów sztuki europejskiej, liczącej sobie już dwadzieścia kilka wieków. Tyle tylko, że tym razem postawiono go na ostrzu noża.

KRZYSZTOF MĘTRAK

Dokończenie ze str. 11

mężczyzn, ich braku kultury, ich wyższego mniemania o sobie. W rezultacie powstają melodramatyczne uproszczenia: on siedzi przy telewizorze, leni się, jest brutalny i zaborczy, ona — wiecznie zaharowana, nie ma czasu na odpoczynek i manifestację własnych pragnień, myśli i uczuć. Mimo nowoczesnego sztafażu (życie dzisiejszej Finlandii), jest to więc schemat XIX-wieczny. W rezultacie trudno cokolwiek powiedzieć na temat rzeczywistego wizerunku dzisiejszej kobiety skandynawskiej i jej problemów.

TRUDNA MŁODZIEŻ

Drugim dominującym tematem filmów współczesnych były sprawy młodzieży. Wyróżniał się tu szczególnie nasz „Poślizg" Jana Łomnickiego. Jest to bardzo dobra opowieść o młodym chłopaku, który studiuje na jednej z wyższych uczelni, ma przy tym bardzo beztroski stosunek do życia. Film ukazuje niepokojący

Triumf nauki
„Poskromienie ognia" — ZSRR

KARLOVY VARY 72

obraz młodzieży nijakiej, wegetującej z dnia na dzień bez specjalnych ambicji. Pozornie niegroźna postawa konsumpcyjna przynosi groźne reperkusje w konfliktach z otoczeniem. Tak bowiem się składa, że na beztrosce i lekkomyślności nie traci nigdy ten, kto się takimi cechami wyróżnia — lecz sprzyjające mu, poważne w ambicjach i zamiarach życiowych, otoczenie. Film przestrzega przed postawą konsumpcyjną, zaś niezwykle sprawna realizacja jeszcze bardziej te wartości utwierdza.

Oprócz „Poślizgu", były jeszcze na festiwalu co najmniej dwa filmy, które dotykały tych samych spraw. Przede wszystkim kanadyjski „Lekkoduch", reżyserii Petera Cartera, dość zresztą zbliżony do utworu Łomnickiego. Choć bohater jest już mężczyzną trzydziestoletnim, jednak nie ustatkował się, zachowując cokolwiek podejrzaną młodzieńczą werwę. Staje się on mimowolnym sprawcą śmierci swego przyjaciela (coś podobnego popełnił także Marek u Łomnickiego). Zapewne czyn ten wpłynie zdecydowanie na jego postawę życiową. Ale czy nie jest to cena nazbyt wysoka, by można było odpuścić wszystkie grzechy ludziom, jakby nie było, już trzydziestoletnim?

Bardzo interesujący rysunek obyczajowy młodzieży zachodnioniemieckiej przynosi film Eberhardta Piepera „Zoff". Tytuł jest nieprzetłumaczalny, wywodzi się ze slangu. Oznacza rodzaj klęski, „życiowego manka". Akcja rozgrywa się w wielkim środowisku przemysłowym między Renem a Ruhrą. Młodzież prowadzi życie bezładne, wyraża się w sposób soczysty, wałęsa się po ulicach, gra w karty, robi sobie kawały. Dziewczęta przeżywają nieudane romanse, chłopcy popisują się sprawnością fizyczną. Ale najciekawszy w filmie nie jest bynajmniej rysunek obyczajów współczesnego pokolenia beatników. Reżyser nie interesuje się bowiem społecznymi przyczynami buntu młodych, ukazuje raczej jego psychologiczną podszewkę: marzenia i tęsknoty do wyrwania się z drętwoty społecznej, jaka opanowała większość miast w Niemczech zachodnich. Łączy się to z protestem wobec wszelkich form życia mieszczańskiego, z pogardą mundurów włącznie. Symboliczny odjazd młodej pary na białym koniu ma w sobie coś z naiwnych romantycznych złudzeń, że życie gdzie indziej może być lepsze. Dokądkolwiek bowiem bohaterowie się udadzą — wszędzie zastaną warunki podobne do tych, jakie mieli w swoim mieście.

Tych wszystkich, którzy uważali filmy o tematyce młodzieżowej i emancypacji kobiet za niezbyt ważkie w ciężarze gatunkowym, zadowolił z nawiązką radziecki film Daniła Chrabrowickiego „Poskromienie ognia". Pisaliśmy o nim wielokrotnie. Warto jednak raz jeszcze podkreślić epicki rozmach opowieści, której bohaterem jest konstruktor rakiet kosmicznych. Jego losy — to niemal cała epoka rozwoju Związku Radzieckiego. Jest to więc druga po „Dziewięciu dniach jednego roku" próba powołania nowego typu bohatera, owianego nie tylko wolą działania, ale i sceptycyzmem, z ironią reagującego na wyłaniające się nieustannie problemy.

WIEŚ

Ważny temat współczesny podejmuje film węgierski „Martwy kraj" Istvana Gaàla. Chodzi tu o zjawisko pustoszejących wsi: chłopi porzucają gospodarstwa i wyruszają za zarobkiem do miasta. W jednej z takich wsi pozostała jedynie para małżeńska. Film jest delikatnym studium rozpadu więzów łączących dwoje ludzi. W samotności, kiedy przestają się liczyć związki społeczne, zamierają w człowieku uczucia miłości i przyjaźni. Człowiek nie wierzy już nawet samemu sobie — stąd tylko krok do wielkiej tragedii.

Obok filmów poświęconych współczesności, sporo było na festiwalu utworów sięgających w przeszłość bliższą i dalszą, by wydobyć z niej tematy aktualne. Jugosłowianie pokazali tradycyjny film partyzancki „Dziewczyna z gór" reż. Dragovana Jovanovića. Piękne zdjęcia, które są dziełem naszego operatora Jerzego Wójcika, nie tuszują jednak wszystkich naiwności tematycznych. Mamy tu jeszcze jedną wersję tragicznej historii dziewczyny, która musi wybierać pomiędzy miłością a obowiązkiem.

MIŁOŚĆ, ANIOŁY, DEMONY

Belgowie posłużyli się piękną stylizacją plastyczną w filmie „Słowo miłości" Paula Colleta i Pierre Drouota. Akcja rozgrywa się na początku XX wieku, jednakże raz po raz pobrzękują problemy hippiesowskie. Początek jest nawet ciekawy: mała dziewczynka ucieka z sierocińca, dwaj wagabundzi prowadzą życie koczownicze, zaś bogata pannica porzuca dom rodzinny i udaje się na cygańską wędrówkę. Każdy z bohaterów buntuje się na swój sposób przeciwko życiu układnemu, sformalizowanemu określonymi normami społecznymi. Życie czworga osób zostaje wpisane w pejzaż przyrody, stylizowany pod malarstwo flamandzkie. Wkrótce jednak okazuje się, że kostium historyczny jest tylko pretekstem do wyrażenia współczesnych poglądów na temat... życia we troje.

Rewelacje myślowe Belgów są jednak niczym w porównaniu z Meksykanami, którzy zaprezentowali film „Anioły i cherubiny". reżyserii Raphaela Corkidi. Dowiadujemy się z niego, że na

Klęska mściciela
„Kozi róg" — Bułgaria

Dokończenie ze str. 12

początku świata był raj, w którym ludzie chodzili nago. Później jednak, zdaje się po zjedzeniu jabłka, mieli żywot ciężki, co jeszcze bardziej podkreślają monotonne i statyczne sekwencje, w których nic się nie dzieje. Na koniec zjawia się wampirzyca i wysysa soki żywotne z biednego bohatera.

Bardzo piękny plastycznie i dynamiczny był film kubański „Walka Kubańczyków z demonami". Znany reżyser Tomas Alea ukazał na ekranie epizod historyczny z połowy XVII wieku. Akcja jest jednak chaotyczna, nie bardzo się orientujemy, kto jest normalnym człowiekiem a kto demonem. Pośrodku tego skomplikowanego świata chodzą ksiądz Manuel i ludowy trybun. Obydwaj szukają, każdy na swój sposób, prawdy o szczęściu i życiu dostatnim. Nie dane im jest — jak sugeruje autor — spełnienie wszystkich marzeń, bo czas rewolucji nastanie dopiero za 300 lat. Mimo zawiłości stylistycznych i myślowych, kino kubańskie pozostaje kinem społecznym i politycznym. Jest to zjawisko pozytywne, nawet gdy filmom nie dostaje artyzmu.

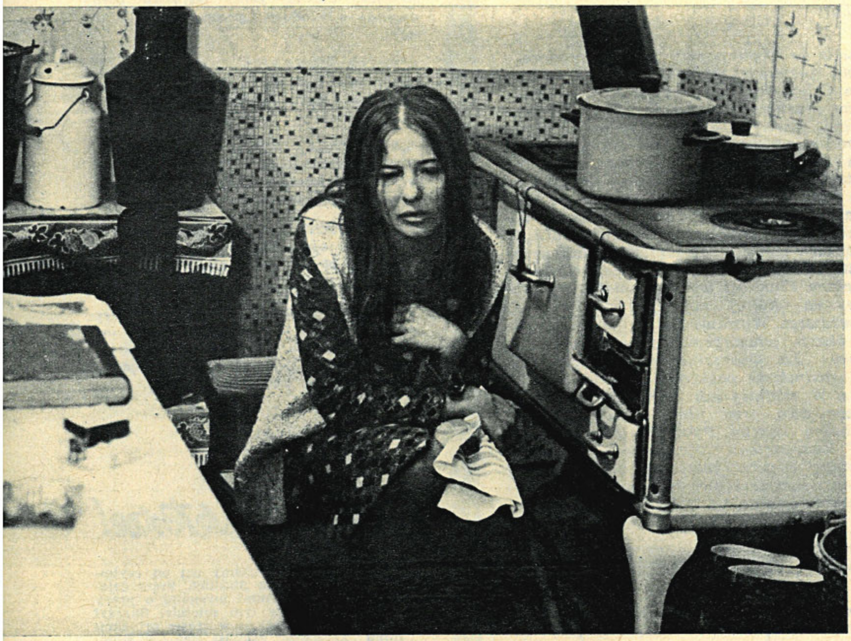
Przyjemną niespodzianką był film Alberta Bevilacqua „Osobliwa miłość" (Włochy), podobny nieco do utworów Bernarda Bertolucciego („Strategia pająka"). Chodzi o rozprawę z faszyzmem, wciąż jeszcze niepokojącym życie włoskie. Historia, którą ukazuje Bevilacqua, rozgrywa się w dwóch płaszczyznach czasowych: przed i po wojnie. Ojciec-antyfaszysta prześladowany jest przez bojówkarzy Mussoliniego i większą część życia spędza w więzieniach. Niemym świadkiem jego tragedii jest syn, który wyrasta na człowieka kompromisu, lubującego się w życiu dostatnim. Ale oto zetknięcie bohatera z dawnym światem dzieciństwa i wspomnień o ojcu przełamuje jego drętwotę ideową i społeczną.

GRANICE CZŁOWIECZEŃSTWA

Ciekawą pozycją festiwalu był film bułgarski „Kozi róg" Metodego Andonowa. Być może nie najlepsza jest realizacja, nie zawsze trafna interpretacja aktorska. Sama opowieść wstrząsa swym dramatycznym materiałem. Pod koniec XVII wieku w czasie panowania tureckiego młody wieśniak przeżywa wielką tragedię: okupanci gwałcą i zabijają jego żonę. Wychowuje więc córkę na dziką i żądną zemsty istotę. W pewnym momencie dziewczyna zakochuje się, zaczyna zdawać sobie sprawę z krzywdy, jaką wyrządził jej ojciec. Nic nie potrafi zatrzymać mechanizmu tragedii. Ostatnia scena jest szczególnie wymowna. Na wysokiej skale stoi mały człowieczek, bezsilny i oszalały z bólu, i ciska w dół ogromne głazy, które z daleka wyglądają jak małe kamyczki.

Film Andonowa jest interesującą opowieścią o granicach człowieczeństwa. Dramatyczna opowieść została wpisana w surowy górski pejzaż. Stanowi on ważny element filmu, jest jakby równorzędnym partnerem dla poczynań ojca i córki.

Bardzo bliski bułgarskiemu był rumuński film Sergiu Nicolaescu „Śmierć Ipu". Oto wieś okupowana przez Niemców. Ginie jeden z żołnierzy. Jeśli nie znajdzie się morderca — całej wiosce grozi zagłada. Mieszkańcy próbują namówić starego dziwaka, nielubianego przez wszystkich, aby się poświęcił. Ipu zgadza się. Dla niego jest to jakaś szansa: z nędznego, pogardzanego człowieka stanie się kimś sławnym, szanowanym. Problem, postawiony dość ostro, został rozwiązany interesująco.



Zerwane związki
„Martwy kraj" — Węgry

TRZECI ŚWIAT I USA

Odrębną grupę stanowiły filmy państw trzeciego świata. Wyświetlane w normalnym konkursie lub w ramach sympozjum, odkrywały problemy swoich krajów. Egipski reżyser Ali Abdel Khalek w filmie „Pieśń o wąwozie" cofnął się do czasu wojny sześciodniowej z Izraelem. Grupa żołnierzy broni dostępu wrogowi w wąskim przesmyku górskim. Historia jest w miarę dramatyczna, w miarę jednak osłabiona wstawkami retrospektywnymi, które w sposób schematyczny ukazują życie piątki żołnierzy przed wojną. Znacznie ciekawszy był film tunezyjski „A jutro..." Ibrahima Babaja. Jest to opowieść o młodym wieśniaku, który udaje się do miasta w poszukiwaniu pracy i przeżywa tu tragiczne chwile. Film dość wnikliwie ukazuje nierówności społeczne Tunezji, gdzie bogaci chłopi terroryzują biedotę, odcinając im wodę użyźniającą pola; w miastach panoszy się bezduszność i obojętność.

Ciekawszy od filmu egipskiego był także syryjski „Leopard" reżyserii Nabila Maleha — dramatyczna opowieść o losach wieśniaka terroryzowanego przez francuską policję. Rzecz dzieje się w chwili wyzwolenia Syrii. Bohater czuje taką nienawiść do wszelkich form nacisku administracyjnego, że nawet po wyzwoleniu stawia opór. Opuszczony przez najbliższych, ginie marnie; tragiczny człowiek, który nie potrafił odnaleźć się w wyzwolonej ojczyźnie.

Rozczarowali Amerykanie, którzy przysłali rozrywkowy „western murzyński" — „Buck i kaznodzieja", zrealizowany przez Sidneya Poitiera. Rzecz dzieje się pod koniec wojny secesyjnej. Gromady wyzwolonych z niewolnictwa Murzynów wędrują na zachód w poszukiwaniu lepszego życia. Są tu pościgi i bijatyki, napady na bank oraz Indianie walczący wspólnie z Murzynami przeciwko białym. Poitier nie wykazał wielkich ambicji jako reżyser.

POZA KONKURSEM

Towarzyszyły festiwalowi imprezy, które dawały lepszy obraz tego, co się dzieje w kinematografii światowej, niż niektóre pokazy konkursowe. W sekcji informacyjnej pokazano np. sławnego "Francuskiego łącznika", o którym wielokrotnie pisano w samych superlatywach. Trzeba przyznać, że w dziedzinie filmu kryminalnego jest to istotnie nowe słowo. Gene Hackman stwarza kapitalną postać szeregowego pracownika policji, uwikłanego w pościg za bandą handlarzy narkotykami. Bardzo dobry był także „Hot Rock" Petera Yatesa („Bullitt"), który tym razem stworzył dowcipny pastisz filmów kryminalnych. Jest to zdumiewający „kryminał", w którym nie tylko nikt nie zostaje zabity, ale nawet wypadki i krew są pozorowane przez sprytnych włamywaczy.

Organizatorzy pokazali też sporą liczbę filmów wyświetlanych uprzednio na innych festiwalach. W ten sposób każdy mógł zobaczyć „Sprawę Mattei", „Szpital" i porównać te utwory, nagrodzone w Cannes względnie w Berlinie Zachodnim, z najciekawszymi pozycjami wyświetlanymi w Karlovych Varach. Miłą imprezą była uroczysta premiera nowego filmu „Gracz" Aleksieja Batałowa, nakręconego we współprodukcji radziecko-czeskiej. Ze wszystkich zrealizowanych w ostatnich latach adaptacji utworów Dostojewskiego — ta wydaje się być najbardziej udana, zbliżona do klimatu powieści wielkiego pisarza. Niezwykłą kreację stworzył Kola Burlajew, pamiętny bohater „Dziecka wojny".

Według powszechnych opinii, nie był to najlepszy Festiwal Karlovarski. Na dobrą sprawę obejrzeliśmy tylko jeden film w całym tego słowa znaczeniu wybitny i nowatorski: "Rzym" Felliniego. Mimo że wyświetlany poza konkursem, dzięki swemu bogactwu myślowemu sam jeden starczyłby za cały festiwal.

JANUSZ SKWARA

NAGRODY FESTIWALU

Grand Prix — „POSKROMIENIE OGNIA" (ZSRR), reż. Danił Chrabrowicki.

Główne Nagrody — „POŚLIZG" (Polska), reż. Jan Łomnicki; „DOŚĆ DOBRE CHŁOPY" (CSRS), reż. Józef Režucha; „TEN TRZECI" (NRD), reż. Egon Günther; „OSOBLIWA MIŁOŚĆ" (Włochy), reż. Alberto Bevilacqua.

Nagroda Specjalna Jury — „KOZI RÓG" (Bułgaria), reż. Metody Andonow.

Nagroda za najlepszą kreację kobiecą — MARI TÖRÖCSIK w filmie „MARTWY KRAJ" (Węgry).

Nagroda za najlepszą kreację męską — RANDJIT MALIK w filmie „Wywiad" (Indie).

Główna Nagroda Sympozjum Filmowego Krajów Azji, Afryki i Ameryki Łacińskiej — „OJCZYSTY KRAJ" (DRW), reż. Bui Dinh Hac.

zapiski krytyczne

● ELEGANCJA I BRZYDOTA ● WSZYSTKIE CHWYTY DOZWOLONE ● WYSTAWA ŚWIATOWEGO KINA ●

PONIEDZIAŁEK

Przedpołudnie na Polach Elizejskich, w sercu (eleganckiego) Paryża. Pod Łukiem Tryumfalnym parada wojskowa. Maszerują kolumny w dziewiętnostowiecznych mundurach, w kepi, z tornistrami, ze złocistymi naramiennikami. Przypominają „Wielkie manewry" Claira. Place Etoile, na którym stoi Łuk, po śmierci generała de Gaulle'a został nazwany jego imieniem. Wiele roboty w związku z tym mieli malarze paryskiego metra, zmuszeni przemalować wszystkie tabliczki w wagonach, na których był plac Gwiazdy, a jest ich masa.

Pola Elizejskie jakby stworzone dla przyjemności ludzkiej. Pełno kawiarń z werandami i ogródkami, skąd można godzinami obserwować przechodzące (eleganckie) kobiety. — Policz, jaki procent pań nosi obecnie spodnie, albo policz lepiej, jak mało pań nosi obecnie suknie — słyszę obok po polsku.

Sklepy przy Champs Elysées, ich okna wystawowe. Ceny towarów dyskretnie nie podane, są bardzo wysokie. Ale już obok w pasażach taniej można kupić. Lub w sklepach z gadgetami. Sklepy te są wypełnione brzydkimi (spontanicznie, albo robionymi pod sztukę „pop") niepotrzebnymi rzeczami; ozdobami do mieszkań, z którymi nie bardzo wiadomo co począć, przyrządami do robienia różnych sztuczek dla ewentualnego rozweselenia gości, jest tu nawet wchodzące znów chyba w modę yoyo. Kioski z gadgetami znajdują się także w drugstore'ach. Drugstore'ów w Paryżu coraz więcej. To są drogerie w stylu amerykańskim, gdzie można zjeść, kupić prasę, książki, galanterię, no i te brzydkie rzeczy.

WTOREK

Avenue du Wilson, Place de l'Alma, Avenue de New-York. Lubię tę dzielnicę, zwłaszcza ulicę Wilsona. Ładne secesyjne domy bez sklepów, bez kawiarń. Otaczają je ogrody. Drzewa wzdłuż ulicy. Widok na bliską wieżę Eiffla, w dole Sekwana. Przy ulicy Wilsona stoi Muzeum Sztuki Nowoczesnej, wokół Muzeum są urządzane wystawy rzeźby na wolnym powietrzu. W maju, w czasie Salonu Majowego, cały wielki plac był wypełniony rzeźbami, niektórych z nich chyba w ogóle w żadnej sali wystawowej pomieścić by się nie dało, chyba że w Grand Palais. Np. jedną z rzeźb, właściwie kompozycję przestrzenną, stanowiły szczątki amerykańskiego samolotu strąconego w Wietnamie. W Grand Palais tymczasem trwa inna impreza; głośna i agresywna, wokół której zrobił się zresztą cały skandal, wystawa „Dwanaście lat francuskiej sztuki współczesnej, 1960—1972". O niej chyba specjalnie wypadnie napisać, bo jest ciekawa jako ekspozycja i jako curiosum. Przedsmak jej dała wystawa inna, która odbyła się tu w czerwcu, „XXIII Salon Rysunku i Akwareli", obok zaś salon malarstwa i rzeźby. Wszystkie chwyty dozwolone, wszystkie techniki, szkoły, style, od białego płótna rozpiętego na ramie, poprzez montaż przedmiotów „znalezionych", po skomplikowane kształty rzeźbione lub malowane, tworzące niemal rzeczywisty świat, ale złożony z form nie przypominających nic w świecie. Abstrakcji natomiast, która do niedawna królowała, mało. Chyba, że np. abstrakcyjne kompozycje z rur plastykowych fabrycznie produkowanych, jak te, z którymi w „Moim wujaszku" Tatiego nie mógł sobie dać rady pan Hulot.

ŚRODA

Palais de Chaillot przy placu Trocadero u wylotu Avenue du Wilson. Tu mieści się Muzeum Człowieka. Pracował w nim, a może jeszcze pracuje, Jean Rouch. Tu zrealizował końcową partię swojej (i Edgara Morina) „Kroniki jednego lata". W dolnych partiach pałacu odbywały się przed kilku laty codziennie projekcje Filmoteki Francuskiej (trzy filmy dziennie). Chyba się już nie odbywają, za to została otwarta międzynarodowa ekspozycja poświęcona kinematografii. W początkach czerwca oglądałem w kuluarach Theâtre National Populaire (mieszczącego się w Pałacu Chaillot) wystawę plakatu filmowego, na której kolekcja polska była najciekawsza. Wystawa została zorganizowana z okazji powtórzenia, przeniesione tu z Cannes, „La Quinzaine des Réalisateurs", piętnastodniówki poświęconej kinu światowemu. W wielkiej sali TNP wyświetlano co wieczór dwa, trzy filmy. Dzień 4 czerwca był dniem polskim. Pokazano „Trzecią część nocy" Żuławskiego, „Wezwanie" Solarza" i „Brzezinę" Wajdy. Frekwencja duża. Ale poza tym nasz film przeżywa tu bessę, minęły czasy „szkoły polskiej".

***„NARESZCIE PONIEDZIAŁEK" (Węgry).** Jedna z opowieści, które nazywa się życiowymi, gdyż życiowość, to znaczy obserwacja codziennego banału, decyduje o sile filmu, ale i o jego nudzącej nędzy.*

***„TYLKO DLA ORŁÓW" (Wielka Brytania).** Film ogląda się z zainteresowaniem, choć strach bierze na myśl o spotkaniu z jego bohaterami w zwykłym, nie wojennym życiu.*

***„WIEM, ŻE JESTEŚ MORDERCĄ" (Czechosłowacja).** Studium narastania zbrodni, tym bardziej przerażającej, że wynikającej z pobudek egoistycznie pojmowanego szczęścia ludzi cieszących się zaufaniem otoczenia.*

Nasi recenzenci pisali...

***„METELLO" (Włochy).** Ożywiona, ukonkretniona młodość naszych babek i dziadków sprzed wieku, w ich garniturkach i krynolinach. Piękna, pełna pietyzmu baśń-legenda o młodości „proletariackiego" tematu.*

***„PRZEZ PUSTYNIĘ" (Meksyk—USA).** To komercjalne kino nic sobie nie robi z upływu czasu. Stare recepty są, widać, niezniszczalne.*

***„NAJLEPSZA KOBIETA MOJEGO ŻYCIA" (Czechosłowacja).** Parodia „kryminału", a także interesujący portret prowincjonalnego miasteczka czeskiego.*

***„NIEDŹWIEDŹ I LALECZKA" (Francja).** Żartobliwie opowiedziana historia odwiecznej walki płci. Film wyprany z wszelkiej dwuznaczności, a więc — z wszelkiej erotyki.*

***„STRATEGIA PAJĄKA" (Włochy).** Bernardo Bertolucci jest przedstawicielem kina, które nie proponuje doraźnych i gwałtownych wystąpień, lecz zastanawia się nad życiem i miejscem człowieka na ziemi.*

●

krótki metraż

KASKADER

„Kaskader" jest już bodajże dwudziestym szóstym filmem Witolda Giersza, niestety nie należącym do takich najwybitniejszych jego utworów, jak „Koń", „Czerwone i czarne" czy wreszcie „Mały western". Niemniej jednak, jest to film interesujący, godny odnotowania, świadczący bowiem o wciąż żywotnym talencie twórcy, a także o jego poszukiwaniach nowej formy artystycznej.

Giersz należy do ścisłej czołówki polskich animatorów, przez wiele lat propagował i lansował pewien rodzaj kina, opierający się w warstwie animacji ruchu na najlepszych wzorach szkoły disneyowskiej wzbogaconej o walor kolorystyczny, i trzeba mu przyznać, że nie wdając się w filozoficzne dywagacje kolegów, czynił to po mistrzowsku. Od czasu powstania „Konia" (1967) film animowany zaczął przechodzić wyraźną metamorfozę: tak jak nie wystarczy już filozoficzna anegdota, tak samo „kino Giersza" okazało się czasem przeszłym. Stąd zapewne rodzaj regresu w jego twórczości, filmy raczej komercjalne czy próby podejmowania realizacji wspólnie z wybitnym przedstawicielem „szkoły zagrzebskiej", Milanem Ljubićem („Rozbitkowie" oraz „C'est la vie").

„Kaskader" — i to jest w nim niezwykle cenne — jest próbą „odnalezienia się" twórcy. Próbą polegającą na wzbogaceniu warstwy plastycznej o sugestywnie opowiedzianą anegdotę, a nawet — podporządkowaniu formy wymogom fabuły. Brzmi to zapewne mało odkrywczo, w twórczości Giersza jednak oznacza to wyraźny zwrot, w większości jego filmów bowiem, a zwłaszcza w tych najwybitniejszych, elementem dominującym był kolor i ruch, fabuła zaś jedynie pretekstem. W „Kaskaderze" widać wpływy „szkoły zagrzebskiej": film toczy się wartko, jego dramaturgia jest konsekwentna i klarowna, zaś warstwa plastyczna współbrzmi z pozostałymi elementami utworu.

Wydaje się, że przyszłość twórczości Witolda Giersza jest zapewniona, pod pewnymi jednak warunkami, a mianowicie, że reżyser konsekwentnie pójdzie po sygnalizowanej przez „Kaskadera" drodze, a także, że te wszystkie współgrające ze sobą elementy zyskają jeszcze jeden walor — wynikającą z opowiadanej historyjki myśl. Brak takiej myśli jest chyba jedynym zarzutem, jaki postawić można „Kaskaderowi".

KAZIMIERZ ŻÓRAWSKI

„Kaskader" (Studio Miniatur Filmowych w Warszawie) real. Witold Giersz

★

Film wyświetlany jest z pełnometrażowym filmem „Księżniczka czardasza" (Węgry).

Panie Redaktorze!

Niedawno otrzymaliśmy list od czytelnika M. S. z Piekar Śląskich, który dzielił się z nami swoimi uwagami o pracy kina „Zacisze" w tym mieście. Skarżył się między innymi, że w czasie projekcji filmu „Zerwanie" zamiast dialogów filmu z kabiny projekcyjnej słychać było nieartykułowane dźwięki. Ponadto przed filmem nie wyświetlono PKF. Czytelnik skarżył się również na machinacje bileterek, wywołujących zamieszanie na sali. List przesłaliśmy do Wojewódzkiego Zarządu Kin w Katowicach. Oto odpowiedź.

★

W odpowiedzi na pismo Waszego czytelnika Wojewódzki Zarząd Kin w Katowicach uprzejmie informuje, że w dniu 23 czerwca (prawdopodobnie o ten dzień czytelnikowi chodziło) w kinie „Zacisze" nastąpiła awaria wzmacniacza, która była powodem zniekształcenia dźwięku. Awarię natychmiast usunięto i projekcja w dalszym ciągu odbywała się normalnie. Chcieliśmy jednak zwrócić uwagę, że film „Zerwanie" opatrzony jest napisami, a zatem zniekształcony dźwięk nie powinien być zbyt wielką przeszkodą w oglądaniu filmu.

Polską Kronikę Filmową kino otrzymuje z tak zwanego „cyklu"; w tym dniu z powodu dużego opóźnienia pociągu przesyłka nie nadeszła w terminie.

Jeśli chodzi o sprawę odbierania widzom zakupionych biletów i ponownego ich sprzedawania — częste kontrole przeprowadzane w naszych kinach nie ujawniły dotychczas podobnego procederu w kinie „Zacisze".

Pragniemy przeprosić Waszego czytelnika za wynikłą sytuację. Przypadki tego typu zdarzają się sporadycznie i mamy nadzieję, że w przyszłości uda się nam ich uniknąć.

Dyrektor
Wojewódzkiego Zarządu Kin w Katowicach
WITOLD BURKACKI

IDZIEMY DO KINA

ŚMIERĆ IPU

(Moartea lui Ipu)

Scenariusz (na podstawie własnej noweli): **Titus Popovici**

Reżyseria: **Sergiu Nicolaescu**

Zdjęcia: **Alexandru David**

Muzyka: **Ciberiu Olah**

Wykonawcy: Ipu — **Amza Pellea**, chłopiec — **Cristian Sofron**, ksiądz Jean — **Ion Bessoiu**, notariusz — **George Dinica**, jego żona Margherita — **Ioana Bulca**, doktor — **Octavian Cotescu**, starszy brat — **Iurie Darie**, Clara — **Maria Clara Seboek.**

Produkcja: **Bucuresti (Rumunia) — 1971.**

Ostatnie tygodnie okupacji niemieckiej w jednej z mołdawskich wsi, Analiza postaw małej społeczności wobec zagrożenia: represji Niemców za zabicie żołnierza (zob. korespondencja z Karlovych Varów, str. 13)

Dodatek: „Opowieść o moim życiu“ (A case de Neculai Popa). Scenariusz i zdjęcia: **Vasile Manastireanu.** Realizacja: **Gheorghe Horvath.** Produkcja: Studio im. Alexandru Sahia (Rumunia) — **1969.** Barwny film dokumentalny. Jego bohaterem jest mołdawski artysta ludowy Neculai Popa, autor widowisk teatralnych, rzeźbiarz, kostiumolog, reżyser, aktor i miłośnik archeologii.

SŁOŃ Z INDYJSKIEJ DŻUNGLI

(Czornaja Gora)

Scenariusz (na motywach opowiadania **Hodji Ahmada Abbasa**) i reżyseria: **Aleksander Zguridi**

Zdjęcia: **Nina Juruszkina**

Muzyka: **Aleksander Łokszin**

Wykonawcy: Manu — **Rayman Pasha**, Nuru — **Prince Pradip**, pisarz — **Hodja Ahmad Abbas.**

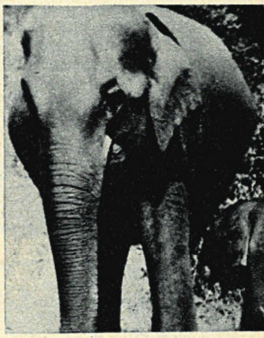
Reżyseria polskiej wersji językowej: **Zofia Dybowska-Aleksandrowicz.**

Produkcja: Centrnauczfilm — Zespół „Orbita“ oraz Society of Children‘s Film (ZSRR — Indie) — **1971.**

*

Barwna opowieść z życia zwierząt. Adaptacja opowiadania hinduskiego pisarza o oszalałym słoniu naruszającym spokój w dżungli i o przywołaniu go do porządku przez mądrego starego słonia imieniem Czarna Góra. Ta alegoryczna nowela o pokoju i szczęściu zainteresowała radzieckiego reżysera Aleksandra Zguridiego, autora wielu znanych filmów przyrodniczych.

Dodatek: „Jak na Zawiszy“. Scenariusz i reżyseria: **Włodzimierz Dusiewicz.** Zdjęcia: **Jacek Prosiński i Tadeusz Łukawski.** Produkcja: Wytwórnia Filmowa „Czołówka“ — **1971.** Dokument o dziejach harcerstwa w Polsce oraz o dzisiejszej działalności tej organizacji.



DAWID COPPERFIELD

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (na podstawie powieści **Karola Dickensa**): **Jack Pulman**

Reżyseria: **Delbert Mann**

Zdjęcia: **Ken Hodges**

Muzyka: **Malcolm Arnold**

Wykonawcy: Dawid Copperfield — **Robin Phillips**, Agnes Wickfield — **Susan Hampshire**, Betsy Trotwood — **Edit Evans**, Peggotty — **Michael Redgrave**, Micawber — **Ralph Richardson**, jego żona — **Wendy Hiller**, Steerforth — **Corin Redgrave**, Dora — **Pamela Franklin**, Creakle — **Laurence Olivier**, Tungay — **Richard Attenborough**, Uriah Heep — **Ron Moody**, Murdstone — **James Donald**, Dick — **Emlyn Williams**, Clara Peggotty — **Megs Jenkins**, Jane Murdstone — **Anna Massey**, Barkis — **Cyril Cusack**, Traddles — **Nicholas Pennell**, Emily — **Sinead Cusack**, Ham — **Andrew McCulloch**, Clara Copperfield — **Isobel Black**, Wickfield — **Donald Layne-Smith**, Portet — **James Hayter**, Mary Ann — **Helen Cotterill**, Emily jako dziecko — **Kim Craik**, Dawid jako dziecko — **Alistair Mackenzie**, Steerforth jako dziecko — **Christopher Moran**, Traddles jako dziecko — **Jeffrey Chandler**, Quinion — **Liam Redmond**, mleczarz — **Gordon Rollings**, pastor — **George Woodbridge**, doktor — **William Lyon Brown**, akuszerka — **Christine Ozanne**, prostytutka — **Phoebe Shaw**, Sharp — **Robert Lankesheer**, Martha — **Ann Stallybrass.**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Piotrowska**

Produkcja: Omnibus Productions (Wielka Brytania) — **1970.**

★

Kolejna, tym razem barwna, ekranizacja klasycznej powieści Dickensa. Reżyserował Amerykanin Delbert Mann, autor głośnych filmów: „Marty“, „Wieczór kawalerski“, „W środku nocy“.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

KOPCIUSZEK

(Cinderella)

Inscenizacja i choreografia: **Tom Schilling**

Reżyseria filmowa: **Heide Draexler-Just**

Zdjęcia: **Erwin Anders, Rolf Schrade, Kurt Bobek i Heinz Simon**

Muzyka: **Siergiej Prokofiew**

Tańczą: Kopciuszek — **Hannelore Bey**, książę — **Roland Gawrick**, macocha **Gisela Ambros**, Otylia — **Karin Vetter**, Eulalia — **Hildegard Rühl**, ojciec — **Hans-Dieter Scheibel**, dobra wróżka — **Barbara Pfindheller**, król — **Frank Bey**, przyjaciele księcia — **Wendt Rodatz, Harald Wandtke i Jürgen Hohmann.**

Komentarz wierszem w opracowaniu: **Joanny Kulmowej**

Czyta: **Małgorzata Włodarska**

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Zofia Dybowska-Aleksandrowicz**

Produkcja: Deutsches Fernsehfunk i DEFA (NRD) — **1968.**

*

Barwna ekranizacja przedstawienia baletowego, zainscenizowanego przez zespół Opery Komicznej w Berlinie.

Dodatek: „Ewa + Ewa“. Scenariusz i reżyseria: **Wojciech Fiwek.** Zdjęcia: **Stanisław Śliwkowski.** Muzyka: **Piotr Marczewski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — **1970.** Barwny film aktorski o narodzinach i końcu przyjaźni dwóch kilkunastoletnich dziewcząt, które spędzały razem wakacje nad morzem.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6, b. dobry — 5, dobry — 4, dyskusyjny — 3, słaby — 2, zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Śledztwo w sprawie obywatela poza wszelkim podejrzeniem	5	5		4		6	5	5	6
Strategia pająka	5		4	5	5	3	5	4	6
Kot w butach	4			4					
Tylko dla orłów	5			3		3			
Waleria i tydzień cudów	4			3		4	3	4	
Wiem, że jesteś mordercą	4	3							
Przez pustynię	4	4		3		3	3	3	3
Czarownica z bagien	4	3		3	4		3	3	
Gdybym miał karabin	3	4		3					
Nareszcie poniedziałek	3			3	3			4	3
Kupujemy wóz strażacki	1	2		3	3		2		
Pilnujcie Zuzi	2								1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). REDAKCJA: Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

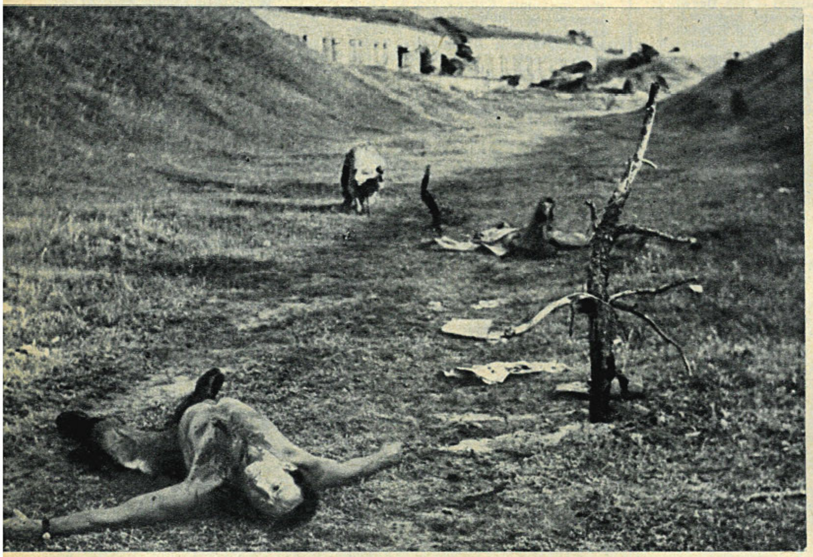
ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe“, Z. Nasierowska, R. Sumik, archiwum. ZDJĘCIA ZAGRANICZNE: Mosfilm (ZSRR), Bucuresti (Rumunia), Defa Film (NRD), „Cinemonde“, Unifrance Film (Francja), 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

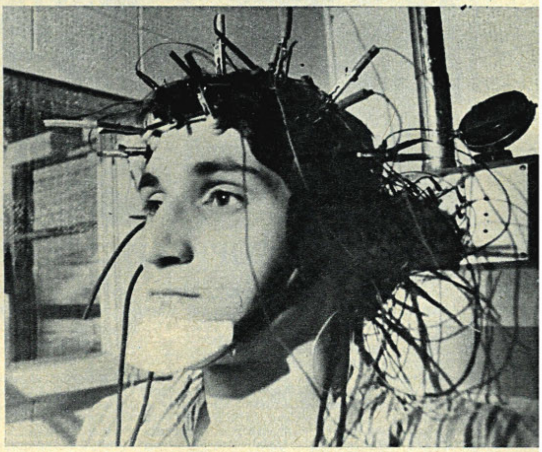
FILM TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. ADMINISTRACJA: ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch“ w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 5.VIII.1972 r. Zam. 6714 OA-14

INDEKS 35904

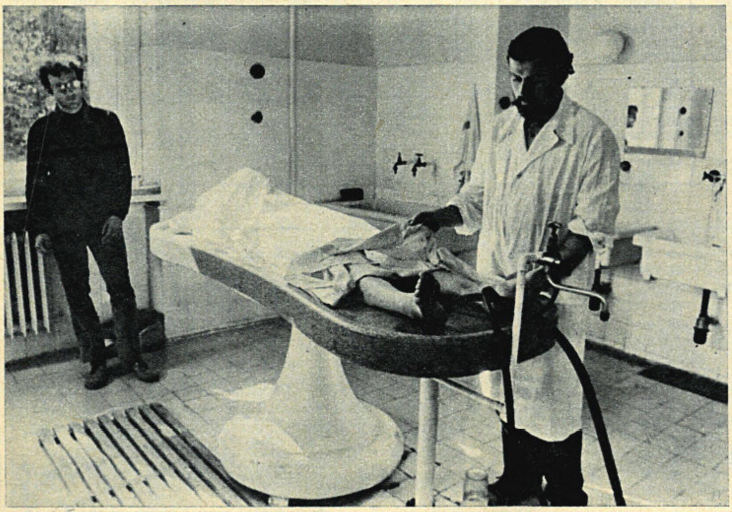




„ILUMINACJA"

Reżyser Krzysztof Zanussi kontynuuje realizację swego nowego filmu. Akcja rozgrywa się w środowisku młodych naukowców. Bohater studiuje fizykę, później interesuje się biologią, wreszcie porzuca na jakiś czas studia, by ostatecznie podjąć pracę naukową. O powstawaniu filmu pisaliśmy w numerze 28, dziś zdjęcia z kilku scen.

ZDJĘCIA ROMAN SUMIK



Stanisław Latallo i Edward Żebrowski

Irena Horecka i Stanisław Latałło